



Dni starej hudby

Fascinujúce chalumeau

Nadácia Alamire

Svedectvá doby: Peter Janík

Osobnosť: Ernő Dohnányi

Analýza: Brucknerova Siedma

Hudobný život
7–8/2023/R. 55



**STARÁ HUDBA:
od prameňa
k budúcnosti**



WORLD MUSIC FESTIVAL BRATISLAVA

17. - 20.
AUGUST
2023

17. 8., Hviezdoslavovo námestie, Bratislava

18:00 La3no Cubano (SK)
18:45 Ti'kaniki (Reunion, FR)

18. 8., Kostol Klarisiek, Bratislava

18:00 Ondro a kamaráti (SK)
18.45 Duo Ruut (EST)
20:00 Efrén Lopéz a Christos Barbas
(ES/GR)

18. 8., V-Klub, Bratislava

22:00 Fanfara Station (TUN/USA/ITA)

19. 8., Teatro Colorato, Františkánske námestie 2, Bratislava

10:00 - 13:00 Konferencia s hudobníkmi
a zástupcami hudobného priemyslu
18:00 DIS IS MARKĚTA (SK)
18:45 Neha! (SK)

19. 8., V-Klub, Bratislava

21:00 Aboubakar Traoré & Balima (BE/
Burkina Faso)

20. 8., Kostol Klarisiek, Bratislava

18:00 Soona Park (Južná Kórea)
19:15 Barrut (FR)

vstupenky na
predpredaj.sk/listky/world-music-
festival-bratislava-2023

SEP 10 - 24 2023 BER

HUDBA, KTORÁ
ROZPRÁVA PRÍBEHY
HUDBA AKO
DOBRODRUŽSTVO
HUDBA, KTORÁ SPÁJA

konver

Klarisky / 18:30

10/9 A. SCHINDLER: MALÍČKÁ SLZIČKA PREDNÁŠKA S HUDBOU

Klarisky / 20:30

10/9 MOJŠE BAND: PIESNE Z LÁGRU

Nová synagóga Žilina / 19:00

12/9 NEZABUDNÚŤ

M. ECKERT & M. SMITH: VOICES OF THE HOLOCAUST

HILARIS CHAMBER ORCHESTRA / E. ŠUŠKOVÁ SOPRÁN / M. ŠIMKO TENOR / H. SMITH^{USA/NO} KLAVÍR

PRESSBURGER KLEZMER BAND: KORENE

Moyzesova sieň Bratislava / 19:00

13/9 NEZABUDNÚŤ

M. ECKERT & M. SMITH: VOICES OF THE HOLOCAUST

HILARIS CHAMBER ORCHESTRA / E. ŠUŠKOVÁ SOPRÁN / M. ŠIMKO TENOR / H. SMITH^{USA/NO} KLAVÍR

CHASSIDIC SONGS / DEVĚT BRAN B. TURZONOVÁ / F. KOVÁR SLOVO

A4 - priestor súčasnej kultúry / 20:00

16/9 A SENSE OF DESTINY: DAVID KOLLAR & ARVE HENRIKSEN
ŠKVÍRY & SPOJE: HOTEL SPOJÁR

Františkánsky kostol / 20:00

17/9 RÍMUR / TRIO MEDIAEVAL & ARVE HENRIKSEN

Slovenská národná galéria, Átrium / 19:00

19/9 BUILDING BRIDGES 2 & NILS ØKLAND BAND

GMB nádvorie/emil / 12:30

22/9 HUDBA MNOHÝCH CHUTÍ KONCERT S OBĚDOM

Klarisky / 18:00

22/9 MODLITBY A SNY

PREDKONCERNÉ ROZHOVORY / 18:00

GOLIJOV / MILHAUD / 19:00

Primaciálny palác / od 16:00

23/9 BRATISLAVSKÁ NOC KOMORNEJ HUDBY

#POSÚVAMEHUDBUĎALEJ / 16:00

BENEŠ / SOLLIMA / LIGETI / 18:00

BRITTEN / BRIDGE / 20:00

Primaciálny palác / 11:00

24/9 JOBUSOVKY KOMORNE KOMORNÉ DETSKÝ KONCERT

Moyzesova sieň / 19:00

24/9 ISABELLE VAN KEULEN & RONALD BRAUTIGAM & JOZEF LUPTÁK
POULENC / FRANCK / BEETHOVEN ZÁVEREČNÝ KONCERT

Festival sa koná pod záštitou primátora
hlavného mesta SR Bratislavy, MATÚŠA VALLA

KONVERGENCIE.SK

GENERÁLNY PARTNER

u.
fond
na podporu
umenia

festival
z verejných zdrojov
podporil Fond
na podporu umenia

HLAVNÍ PARTNERI

ZSE

NADÁCIA
Slovenskej športovej

BRATISLAVA

PARTNERI

KL
S

NOVÁ
SYNAGÓGA ŽILINA

Kingdom of the Netherlands

AUTOPOLIS

PRESTO
SÚČASNEJ
KULTÚRY

GMB

OTTO!

TEODORČKA FAKULTA
Jazykovedy a literatúry

BAR ŽUZ
CESTYVA KAVA

ARTE
VIDI

MEDIÁLNI PARTNERI

rtv:

RADIO
DEVIN

RADIO
FM

N

Hudobný
život

tyždeň

ticketportal

SITA WEBNOVINY

POPULÁR

CITYLIFE.SK

Žilina

in.ba

in.ba

OPERA
SLOVAKIA

HUDBA.SK

MOJA
MUZIKA



Obsah

- Koncerty**
- 2 Slovenská filharmónia – Forfest – Štátna filharmónia Košice
- 6 Na východe je toho dosť
- Glosa**
- 3 Škola: vzdelávanie či úväzky?
- Za vôňou nástroja**
- 7 Katarína Paľová: Podivín milanoló
- Hudobné divadlo**
- 8 Opera ND Košice: Tromfy košickej Anny Boleny
- 10 Janáčkovo divadlo: Malé monštrum Salome
- 12 Piesne o živých deťoch a ich rodičoch
- Festivaly**
- 14 Ars organi Nitra
- 22 Medzinárodné Šostakovičove dni
- 24 Drážďanské hudobné slávnosti
- Rozhovor**
- 16 Do novej sezóny s novým šéfdirigentom (F. Macek)
- Téma: Stará hudba**
- 19 Dni starej hudby
- 21 S vášňou pre hudbu 17. a 18. storočia
- 26 Porozumieť jazyku spred päťsto rokov (B. Demuyt, S. Coninx)
- 31 Fascinujúce chalumeau
- Svedectvá doby**
- 36 Začiatky slovenskej elektroakustickej hudby v spomienkach majstra zvuku (P. Janík)
- Osobnosť**
- 44 Len ideál je pravdivý (E. Dohnányi)
- Analýza**
- 48 A. Bruckner: Symfónia č. 7
- CD a knihy**
- 52 recenzie
- 60 Glosa: Voláme vás!
- Jazzové laboratórium**
- 57 Martin Uherek: I'm Calling You
- Poviedka**
- Dida (Vanda Rozenbergová)

Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



Keď 2. júna otvoril súbor Cappella Pratensis festival Dni starej hudby, mnohí cítili povestné zimomriavky. Nielen z vokálneho prejavu číreho ako horský potok či interpretácie blížiaccej sa k pomyselnéj dokonalosti. Nad krásou spevu sa vznášala informácia, že hudba Jeana Moutona sa našla pár metrov od miesta koncertu v zbierke zo 16. storočia a možno znela v tom čase aj na mieste koncertu, v Katedrále sv. Martina. Hudba aktuálnych svetových autorov na „periférii“. Alebo v jednom z centier?

Belgická Alamire Foundation už viac než 30 rokov zbiera a šíri informácie o hudbe frankofónskych autorov. Ak máte obavy, že hudba neskorého stredoveku a renesancie je príliš špecializovaná, odťažitá problematika, dvaja zástupcovia nadácie, ktorí Bratislavu navštívili v júni na pozvanie Hudobného centra, vás už po prečítaní pár riadkov rozhovoru presvedčia o opak. O tom, že výskum starej hudby je moderným dobrodružstvom – od využívania sofistikovaných technológií cez kontextuálne vnímanie hudobnej histórie až po inovatívnosť, ktorá sa premieta do otvoreného, neustále sa meniaceho pohľadu na historicky poučenú interpretáciu. Návrat k zdroju, pohľad do minulosti je vždy aj pohľadom vpred... Dôležitým odkazom rozhovoru je i vedomie, že schopnosť zrozumiteľne interpretovať predmet a výsledky vedeckej činnosti je pre jej úspech a zmysel nevyhnutnosťou. „V najbližších piatich rokoch investujeme svoje sily do výskumu v strednej Európe, pretože tu sa nachádza množstvo úžasných rukopisov a množstvo inštitúcií... Verím, že sa nám podarí postaviť mosty,“ hovorí Bart Demuyt, generálny riaditeľ nadácie, a zdá sa, že stavba jedného z mostov sa už začala.

Stará hudba na Slovensku oslavuje: Musica aeterna má 50 rokov a Dni starej hudby za sebou 25. ročník. Aj preto v letnom dvojčísle uverejňujeme viacero textov k téme a nie je to tohto roku poslednýkrát.

Je toho ešte viac: festivaly doma i v zahraničí, portrét Ernő Dohnányiho, analýza Brucknerovej *Siedmej* či fascinujúce rozprávanie legendárneho majstra zvuku. Pekný zvyšok leta, aj s *Hudobným životom*...

Oprava

V čísle 6 sme nesprávne zaradili koncert Cecilie Bartoliovovej a Les Musiciens du Prince-Monaco do bloku venovaného festivalu Pražská jar. Koncert 7. 5. 2023 bol samostatným koncertom v Obecnom dome v Prahe. Autorke textu a organizátorom sa ospravedlňujeme. (red)

||

Mesačník **Hudobný život**/
júl-august 2023 vychádza
v **Hudobnom centre** Michalská
10, 815 36 Bratislava
IČO 00 164 836

Zapísané v zozname periodickej
tlače MK SR pod ev. číslom EV
3605/09

Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 2 20470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekankova@hc.sk), Juraj Kalász (juraj.kalasz@hc.sk), externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk), Jazykové korektúry: Zuzana Studená, Marcel Olšiak, odborná spolupráca: Eva Planková, korektúry českých textov: Lucie Lukášová, grafická úprava: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Pergamen Trnava • **Tlač:** ULTRA PRINT, s. r. o., Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a. s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail:** predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03 • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie), ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia) • **Obálka:** Fragment z rukopisu v zbierkach Nadácie Alamire: Iníciaľa z *Kyrie z Missa Pascale* Pierra de la Rue. Belgická kráľovská knižnica. Foto © KBR / Alamire Digital Lab • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Koncerty

4. 6. 2023

Bratislava, Reduta

Marek Vrábek

Vierne – Borzík – Franck – Guilmant

Organové koncerty sú už niekoľko rokov trvalou súčasťou dramaturgie Slovenskej filharmónie. V prvú júnovú nedeľu sa na pódiu Reduty za nástrojom, ktorý bol uvedený do prevádzky pred 11 rokmi, ocitla stálica na našom interpretačnom nebi, organový umelec, pedagóg, dramaturg a riaditeľ bratislavského Cirkevného konzervatória Marek Vrábek. Nemožno opomenúť skutočnosť, že Vrábek sa nedávno dožil okrúhlej polstoročnice, ktorá predstavuje v živote každého človeka významné jubileum; aj preto dostal od SF možnosť vystúpenia hneď na dvoch koncertoch (to druhé, orchestrálne vystúpenie reflektujem v rubrike V žiari monitorov).

Marek Vrábek k svojej päťdesiatke nastudoval úplne nový repertoár, ktorý sa opiera najmä o tituly francúzskych autorov. Priznám sa, nie je to práve môj „top“ program, no voľbu takého skúseného interpreta treba len a len rešpektovať. Na začiatku zaznel výber z pozoruhodného cyklu *24 kusov vo voľnom štýle* od Louisa Vierna z rokov 1913/1914; cyklus vznikol s liturgickým zameraním a plán tónin kopíruje usporiadanie Bachovho *Tempo- vaného klavíra*. Vypočuli sme si tri majestátno virtuózne kusy (*Carillon, Cortège, Divertissement*), medzi nimi dva nežnejšie a poetickejšie (*Prélude, Lied*).

Trúchlenie, malá prosebná modlitba vo verzii pre organ od Lukáša Borzíka v rozsahu 9 minút mala svetovú premiéru. Hudobná reč tohto etablovaného autora sa blíži k postmoderne a jeho *Trúchlenie* sa opieralo o formový vzor passacaglie s istou gradáciou, ale aj záverečným útlmom. Extrémne pomalé tempo malo napomôcť kontemplácii a spomienke na zosnulého

Tempovo a zvukovo kládol Vrábek veľký dôraz na kontrastné stvárnenie a zvlášť registrácia oplývala farebnosťou a vynaliezavosťou.

Františka Tkáča, ktorý prišiel o život v Slovenskom raji.

Súčasťou koncertu bola aj geniálna *Fantázia A dur* od Césara Francka a o čosi menej geniálna *Sonáta č. 1 d mol* od Alexandra Guilmanta. Hoci štýlovo konzervatívneho romantika Guilmanta majú mnohí organisti z akýchsi, mne záhadných príčin radi, nikdy som sa nevedel zmieriť s určitou priemernosťou, banálnosťou, efektnou povrchnosťou a slabou harmonicko-melodickou nápaditosťou tohto autora, ktorý má zaiste aj mnohé kladné stránky a prínosy (napríklad má veľkú zásluhu na tom, že dielo J. S. Bacha dodnes tvorí základ vzdelávania organistov).

Netreba prizvukovať, že Vrábek k interpretácii vybraných skladieb pristupoval s čo možno najvyššou zodpovednosťou a pokorou. Jeho prednes bol plný emocionálnej hĺbky a intenzity, bohatstva výrazových odtieňov a mužných citov. Prirodzene dýchajúce frázovanie rešpektovalo logickú výstavbu mikro- a mezoštruktúry, pritom vďaka pestrým a častým agogickým zásahom nikdy neskĺzlo do stereotypu alebo nudy.

Tempovo a zvukovo kládol Vrábek veľký dôraz na kontrastné stvárnenie a zvlášť registrácia oplývala farebnosťou a vynaliezavosťou. Jednotlivé diela dokázal vnímať a sprostredkovať nielen „pod lupou“ detailov, ale aj z nadhľadu globálnych expresívnych línií. Jeho Vierne bol plný elegancie a šarmu, Franck vrúcnej emocionality a Guilmant virtuózneho vzletu. Presvedčivá autenticita Borzíkovej premiéry bola zabezpečená konzultáciami so skladateľom. Summa summarum, aj tento „jubilejný“ koncert ukázal, že Marek Vrábek právom patrí k našej absolútnej interpretačnej špičke, nielen organovej. Záverom treba len popriať veľa energie a sily do ďalších rokov. Všetko najlepšie, Marek!

TAMÁS HORKAY

17. 6. , 18. 6. , 23. 6. 2023

Kroměříž, Muzeum Kroměřížska, Chrám Sv. Maurícia

Forfest

Letos na prelomu června a července v Kroměříži již po čtyřiatřicáté vyvrcholil Forfest, mezinárodní festival současného umění s duchovním zaměřením. Jeho pořadatelem je Umělecká iniciativa v jejímž čele stojí manželé Zdenka a Václav Vaculovičovi.

Mottem letošního ročníku se stala sentence skladatele Roberta Schumanna „... aby pravda umění jasně zářila a šířila radost a naději...“ Program festivalu je rozložen do koncertních sálů a chrámových prostor města Kroměříže a z části i do jiných míst v centru Moravy, do Olomouce, Kojetína a Velké Bystřice. Nesporným obohacením byla hojná účast slovenských umělců.

V sobotu 17. 6. odpoledne se konal koncert v Muzeu Kroměřížska, v prostorách jeho stálé expozice. Mezi působivé výtvarné exponáty, dokumentující život a dílo malíře Maxe Švabinského, byl umístěn recitál dvou umělkýň – české violistky Evy Mokré a slovenské harfenistky Kataríny Ševčíkové. Jedná se o soubor neobvyklého obsazení, který nabídl rovněž neobvyklý repertoár. Akusticky se viola s harfou pojí velmi dobře. Zvláště působivé je jejich souznění v nízkých polohách. Vyslechli jsme celkem 15 kratších opusů z pera převážně méně známých autorů (S. Nichifor, A. Bernet, Ch. Pam-puch, W. Hess, M. Giau, E. Hubert, P. de Senneville, Y. Tiersen, R. D. Kerr). Pro většinu zvolených skladeb bylo charakteristické, že jsou v trojdobém metru, v mollových tóninách a že přinášejí působivé, až líbezné melodie vokálního charakteru. Katarína Ševčíková pak mezi svá sóla zařadila i vlastní kompozici, kterou nazvala *Flamenco*. Dobře v ní vystihla

Škola: vzdelanie či úväzky?



JANA DEKÁNKOVÁ

taneční vzruch adaptovaný z příslušného kytarového repertoáru. Svoji herní razanci harfistka v průběhu koncertu projevila vícekrát, a možná to bylo i na škodu, neboť to v tomto subtilním prostoru nejednou zapůsobilo až přemírou zvukové masy.

Jestliže sobotní odpolední koncert v Muzeu Kroměřížska byl z poloviny slovenský, ten nedělní byl slovenský zcela, a to nejen po stránce interpretační, ale i autorské. Pořadatelé pozvali na nedělní večer do chrámu svatého Mořice dva mladé slovenské umělce – sopranistku Zuzanu Barochovou a varhaníka Jána Fica. Díky nim měli posluchači vzácnou možnost seznámit se v průřezu se slovenskou duchovní tvorbou tří generací. Tu nejstarší zastupoval Oldřich Hemerka. Jeho *Ave Maria* v úpravě Jozefa Podprockého zaznělo ve světové premiéře. Dílo Jozefa Grešáka bylo zastoupeno *Modlitbou* pro varhany z *Varhanní knížky pro Ivana Sokola*. Připomenuta tak byla významná osobnost slovenského varhanního umění. Střední generaci zastupovala na koncertě dvě jména, Jozef Podprocký a Iris Szeghy, tu mladší pak Peter Duchnický a Ivan Buffa.

Z hlediska hudebního myšlení vývojově nejdál dospěla Iris Szeghy. Její *Žalm pro sólový hlas na báseň Paula Celana* dramaticky kombinuje řečové prvky s intonovaným vokálním projevem. Provedení druhého vokálního díla Szeghyové, které zaznělo na závěr koncertu, zastínilo nevýrazné varhanní kusy Jozefa Grešáka a Ivana Buffy. Její *Žalm 130 pro soprán a varhany* byl nesporným vyvrcholením večera jak po stránce kompoziční, tak i interpretační.

Původně plánovaný koncert dua Viento Marero (flétna a kytara) musel být z rodinných důvodů odřeknut, slovenští umělci však za sebe nabídli náhradu, sólového kytaristu Karola Samuelčíka. Nelze odhadnout, jak kvalitní by byl původní dramaturgický záměr, náhrada však byla přímo vynikající. Samuelčík je skromný, introvertní umělec, který se vypracoval z žáka banskobystrické ZUŠ, přes žilinskou konzervatoř a bratislavskou VŠMU až k předním španělským kytarovým pedagogům. Na rozdíl od jiných současných forfestových programů, které jsou sestaveny z většího počtu drobných skladeb, Samuelčík hrál jen tři autory, Slováky Mariána Budoše, Jevgenije Iršaja a Jána Králíka, zato díla delších stopáží. Pozoruhodným rysem zvolené dramaturgické sestavy je to, že ani při soustředěném poslechu ve vybraných skladbách nenalezneme jakékoliv specifické národní, tedy slovenské prvky. Vše je to hudba sice kvalitní, nicméně svým charakterem a obsahem nadnárodní a nadčasová.

Lze vyzdvihnout mimořádně vhodné akustické podmínky, které až nečekaně poskytly oltářní prostor kostela, kam byl interpret i s auditoriem (které bylo komorní) umístěn. Aby se vyhnul zdoluhavému přeladování, interpret střídal během svého vystoupení dva nástroje. Jedna ze skladeb (Iršajovy *Flores*) totiž v určitých místech pracovala se skordaturou, která umožnila efektní opakování tónu na způsob harfového bisbiglianda.

Do chrámového prostoru svatého Mořice byl v pátek 23. 6. zasazen rovněž sólový recitál dalšího slovenského umělce, houslisty Milana Paly, který přednesl kompozici *Dotyky. Za zrkadlom* od Adriána Demoče. Mladý slovenský autor prostor celovečerního koncertu zaplnil jen jedním hudebním nápadem, stereotypním sledem různých flažoletových tónů v nízké

„Umelec, ktorý je spokojný sám so sebou, patrí na dôchodok“, počula som nedávno istého holandského profesora a napadlo mi, že to sedí aj na vzdelávacie inštitúcie. Tá, ktorá je so sebou spokojná, je postupne odsúdená na stagnáciu a pomalý, ale neúprosný zánik.

Stále viac počúvame o dezilúziách kvalitných hudobníkov v strednom veku, ktorí začali učiť na niektorej z našich odborných hudobných škôl. Prenikajú aj nespokojné hlasy tých šikovnejších zo študentov s kvalitou výučby aj s neochotou školy ich kritiku a návrhy na zlepšenia vypočuť. Škola, ktorá nie je schopná prijímať kritiku študentov a pripustiť aspoň nejaké percento jej relevantnosti, je zahľadená sama do seba. Nepoviem, ak by to bola škola, ktorá má medzinárodné renomé... Ale ktorá z našich odborných hudobných škôl taká naozaj je? Alebo stačí upadajúcu úroveň nášho hudobného vzdelania zakryť marketingovo správnou definíciou? Veď každý je NAJ, ak si „správne“ zadefinuje východisko. Napríklad ja som rozhodne najlepšia kaderníčka v našom byte...

Ale späť k téme. Prečo má Slovensko vyše stovky absolventov ročne a nemá ani jediného hornistu/-ku, hoboistu/-ku či trubkára/-ku, ktorí by boli schopní urobiť aktuálne vypísané konkurzy do našich symfonických orchestrov? Financovanie školstva podľa počtu žiakov zrejme vyzeralo ako super nápad pred tými asi 25 rokmi, keď sa zaviedlo. Dnes vidíme dôsledky. Od pedagógov čoraz častejšie počúvame o zúfalej úrovni študentov, z ktorých ani najgeniálnejší pedagóg nedokáže veľa vykreslať. Vedenia škôl vraj musia z roka na rok na prijímačkách znižovať latku požiadaviek...

Asi sa zhodneme, že škola je tu na to, aby poskytovala kvalitné vzdelanie a nie na to, aby vytvárala pedagogické úväzky. Nevšimla som si, že by bolo naše školstvo na takej svetovej úrovni, že by sa k nám za hudobným vzdelaním hrnuli davy zahraničných študentov. Práve naopak, tí najkvalitnejší už nemajú jazykové bariéry ako generácia 40+ a už na základnej škole chodia na lekcie do Viedne či Budapešti. O slovenských konzervatóriách či vysokých školách ani neuvažujú. Prečo? Pritom naše konzervatóriá produkujú ročne desiatky absolventov. Kde sa – okrem učiteľských miest na ZUŠ – uplatňujú? O čom rozhodujú?

Je načas začať hovoriť nahlas pravdu, ktorú už mnohí dobre vedia. Že nemáme toľko kvalitných uchádzačov o hudobné/umelecké profesie, aby bolo vhodné „živiť“ 13 konzervatórií a 3 vysoké školy. Nevídaný počet stredných a vysokých hudobných škôl na obyvateľa... Ako by to vyzeralo, keby štát prerozdelením rovnakého množstva financií, povedzme, na štyri školy? Aké by to bolo, keby zostalo na nové budovy zohľadňujúce špecifické potreby hudobného školstva, s adekvátnou výbavou, koncertnými sálami, nahrávacími štúdiami, špičkovými nástrojmi a, v neposlednom rade, aj s transparentnými konkurzmi na učiteľské pozície, vrátane možnosti pre zahraničných pedagógov? Možno by sa z hudobného vzdelávania stalo opäť elitné vzdelávanie pre výberových, výnimočne nadaných študentov. ||



dynamické poloze. Vzdor tomu se provedení nesetkalo s nepochopením a s odsudkem. Bylo totiž předestřeno kultivovanému, vstřícnému a zvědavému publiku, které dovedlo ocenit precizní a soustředěný výkon houslisty a svoji v tomto případě nadbytečnou percepční kapacitu dovedlo využít i jinak, k tiché meditaci čerpající nejen z hudby, ale i z mysteria sakrální architektury prosvícené zapadajícím sluncem a z vlastních niterných zdrojů.
VOJTĚCH MOJŽÍŠ

22. 6. 2023

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,
Zbyněk Müller, Zoltán Fejérvári
Berlioz – Liszt – Suchoň

Závěrečný koncert 54. sezóny ŠfK (A cyklus) mal opäť starú známú schematickú dramaturgiu predohra – koncert – symfónia, resp. dlhšie orchestrálne dielo v druhej polovici vrátane dlhočizného

prerábania pódia medzi predohrou a koncertom... V prvej polovici zazneli klenoty novoromantizmu, najprv koncertná predohra *Rímsky karneval* Hectora Berlioz (ani nedokážem spočítať, koľkokrát som bol svedkom otvorenia koncertného programu práve touto skladbou, nie nevyhnutne v Košiciach). Napriek určitému ospalému šlendriánstvu v menej exponovaných úsekoch však tento vďačný kus košickí filharmonici zahrli s presvedčivou rutinou a plnokrvnou muzikalitou, ktorá dala vyniknúť „prekypujúcemu hýreniu a oslnivej farebnosti“, aby som výnimočne citoval slová z bulletinu.

Po vynútenej prestávke sme na pódium privítali veľmi mladého, ale o to úspešnejšieho útleho a vysokého maďarského klaviristu Zoltána Fejérváriho v *Prvom klavírnom koncerte Es dur* Franza Liszta. Treba hneď na úvod skonštatovať, že Fejérvári sa úspešne vyhol známym virtuóznym klišé v interpretácii tohto koncertu. Nechápal ho v rovine prvoplánovej oslnivej brilantnosti (prítom jeho technika

Z. Fejérvári v Lisztovom
Klavírnom koncerte č. 1 bol
solistom záverečného kon-
certu uplynulej sezóny ŠfK
Foto: Miriama Fenciková

je temer bezchybná, prvotriedna, nezraniteľná), ale ako skvele prepracované, excelentne obsažné dielo revolučného významu. Kládol mimoriadny dôraz na lyrické a poetické významové sféry, v ktorých prejavil svoj výnimočný zmysel pre tónovú kvalitu, farebné bohatstvo, zmyselnosť a spevnosť – všetko atribúty, o ktoré sa opierali aj romantickí majstri klavírneho prednesu v Lisztových časoch.

Spoľahlivo za Fejérvárim stál aj orchester pod rozhodnou taktovkou Zbyňka Müllera, vďaka čomu medzi sólistom a ostatnými hudobníkmi vznikol tvorivý, muzikantsky rozkošný dialóg. (Napriek tomu som od niektorých sólových pasáží v drevách čakal viac poézie a spevnosti.) Lisztov koncert bol interpretovaný s dôkladne zvládnutou stavebnou koncepciou, s akcentovanou dramaturgiou expresívnych línií vrátane iskrivých gradácií a dramatických zlomov; scherzové úseky vyzneli s ideálnou pôvabnou nenútenosťou. Bola to interpretácia, v ktorej sa optimálne skĺbili cit a rozum, detail a celok. Nechcela

Treba skonštatovať, že Fejérvári sa úspešne vyhol známym virtuóznym klišé v interpretácii koncertu.

za každú cenu ohúriť, ale dojať a zdvihnúť do výšin katarzie.

Iný obraz sa naskytol po prestávke. *Metamorfózy* Eugena Suchoňa patria k najzávažnejším kompozíciám veľkého majstra slovenskej hudby v 20. storočí. Vznikli v r. 1951–1953 a podľa niektorých výkladov sa v nich odzrkadľujú hrôzy druhej svetovej vojny, no skladba smeruje k triumfálnemu záveru. Určite to nie je dielo, ktoré by bolo pevne zakotvené v povedomí širokej posluchátskej verejnosti; je potrebné k nemu pristupovať s najvyššou úctou, dôsledne a poctivo.

Pri košickom predvedení *Metamorfóz* som nemal pocit, že – či už hráči orchestra, alebo samotný dirigent Müller – sa s touto zložitou a náročnou skladbou dokázali vnútorne bezvýhradne stotožniť. Naštudovanie pôsobilo trochu povrchné, hoci zachovalo základné dynamické a agogické parametre. Zvuková stránka nebola celkom v poriadku, čo sa týka zomknutosti, polyfonickej diferencovanosti a kultivovanosti (predovšetkým sláčikov). Mnohé čarokrásne detaily najmä lyricko-baladického rázu sa dostatočne neuplatnili – aj pre miestami ťažkopádne frázovanie – a o precíznej drobnokresbe nemôže byť ani reč. Neuškodilo by aj viac kontrastov a odtieňov.

Müller však, ako uňho býva zvykom, vďaka energickému a temperamentnému gestu dokázal zvukovo a tempovo exponované miesta výbušným až frenetickým spôsobom vystupňovať, s dôrazom na ohurujúci záver. Bodka za košickou filharmonickou sezónou bola teda trochu rozpačitá.

TAMÁS HORKAY

Tretí ročník **skladateľskej súťaže festivalu Konvergencie** pozná svojich laureátov. Do súťaže sa mohli zapojiť skladatelia s vekovým limitom 35 rokov zo SR a ČR, so zadáním vytvoriť komorné dielo pre rovnaké obsadenie ako *Kvarteto na koniec času* O. Messiaena. Medzinárodná porota pod vedením Jevgenija Iľšaia z 13 zaslaných partitúr vybrala diela **Adama Štefunka, Mareka Fóru, Šimona Lučeniča a Juraja Gažmerčíka**. Ich premiéry zaznejú 23. 9. v bratislavskom Primaciálnom paláci v rámci festivalu Konvergencie.

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA



75. koncertná sezóna 2023/2024

ABON



NTY

21. 08. — 21. 09.

Prednostný predaj celosezónnych abonentiek
pre abonentov zo sezóny 2022/2023
(prosíme predložiť abonentku z minulej sezóny)

25. 09. — 06. 10.

Voľný predaj abonentiek pre všetkých záujemcov

21. 08.

Začína sa predaj vstupeniek na
mimoriadne koncerty v septembri

09. 10.

Začína sa predaj vstupeniek na jednotlivé
koncerty v sezóne 2023/2024

www.filharmonia.sk

Na východe je toho dosť...

... aj vo sfére klasickej hudby. Dominantným, ak nie výlučným usporiadateľom orchestrálnych (a v poslednom čase aj komorných) koncertov na východnom Slovensku je Štátna filharmónia Košice. O tom, ako sa jej darilo v uplynulej koncertnej sezóne, sa pokúsime načrtnúť ucelený obraz v nasledujúcich riadkoch.

ŠfK začala svoju 54. koncertnú sezónu pod pomerne čerstvým vedením generálnej riaditeľky Lucie Potokárovej (vo funkcii je od r. 2019) a šéfdirigenta Roberta Jindru (od októbra 2021). Konečne sme mohli zabudnúť na všetky kovidové obmedzenia a sústrediť sa výhradne na umelecké a organizačné parametre. Zdá sa, že minimálne z kvantitatívnej stránky sa vedenie ŠfK snažilo vydolať z danej situácie maximum.

Podľa údajov dostupných na www.sfk.sk i v bulletine 54. koncertnej sezóny som napočítal 63 koncertných podujatí v Košiciach od začiatku septembra do konca júna, čiže v priemere o čosi viac ako šesť verejných koncertov za mesiac – čo je, myslím si, nie najhoršie číslo. Zniesla by východoslovenská metropola ešte viac? Možno áno, samotný východoslovenský región, teda Košický a Prešovský kraj určite. Žiaľ, mimokošický export koncertov sa konal tradične už len v prípade Medzinárodného organového festivalu; ostatní organizátori v regiónoch zjavne nie sú v stave orchester ŠfK zaplatiť. Kdeže sú tie časy, keď ešte aj do Veľkých Kapušian sme vybavili vystúpenie ŠfK v rámci dnes už neexistujúcich Hudobných dní Použia... (ako sa to podarilo v r. 2006 a 2007).

Kostrou spomenutých 63 koncertov boli orchestrálne koncerty vrátane troch vianočných a dvoch filmových (komerčne evidentne najúspešnejších) v počte 25, ďalej osem koncertov Košickej hudobnej jari, štyri koncerty MOF a tri koncerty festivalu súčasnej hudby Ars nova. K nim treba pripočítať päť komorných vystúpení, dva projekty pre deti a mládež s dvomi reprízami a dva mimoriadne neorchestrálne koncerty.

Oživením diania v ŠfK sa stali aj príležitostné verejné generálky a predkon-

Veľkým prínosom pre stabilizáciu a kryštalizáciu zvuku orchestra ŠfK bol nepochybne šéfdirigent Jindra, ktorý dirigoval šesť koncertov.

certné stretnutia, na ktorých som sa, žiaľ, nemohol zúčastniť. Bol som však prítomný na 21 akciách: z nich bolo jedenásť orchestrálnych abonentných, šesť v rámci KHJ, tri na MOF a jeden koncert súčasnej hudby (ten ako jediný som v Hudobnom živote kriticky nereflektoval).

Keď sa pozrieme na dramaturgickú stránku, z každého programu na nás dýcha snaha o aktuálnosť, modernosť, inovatívnosť. Je to nepochybne zásluhou generálnej riaditeľky i šéfdirigenta, i keď paradoxne ŠfK v súčasnosti nemá obsadené miesto dramaturga. Čoraz viac programov si vystačí „len“ s dielami z 20. storočia, i keď pochopiteľne zástoj skladieb romantizmu je stále vysoký. Naopak, staršia hudba je čoraz viac prenechávaná špecializovaným súborom „historicky poučenej interpretácie“ so sporadickými výnimkami, akou bolo aj trojkráľové uvedenie Beethovenovej *Deviatej*. Ako ďalšiu, podľa môjho názoru však neúspešnú výnimku, treba spomenúť *Stabat Mater* J. J. Rybu. Preferovanie kompozícií „klasikov moderný“ však znamená aj rezignáciu na uvádzanie hudby súčasnej, až na spomenuté novembrové pokusy Ars nova (vystúpenie súboru Alia Amnis by si zaslúžilo istotne väčší ohlas).

Interpretačná úroveň abonentných koncertov je prinajmenšom solídna, hoci sa nedá porovnať s umeleckou kvalitou vo väčších hudobných metropolách. Aj v porovnaní so vskutku vysokou interpretačnou úrovňou KHJ badať v prípade nefestivalových vystúpení jemnučký odstup. Veľkým prínosom pre stabilizáciu a kryštalizáciu zvuku orchestra ŠfK bol nepochybne šéfdirigent Jindra, ktorý dirigoval šesť koncertov. Hlavný hosťujúci dirigent a predchádzajúci šéfdirigent Zbyněk Müller sa ujal taktovky v štyroch

prípadoch, podobne ako koncertný majster Maroš Potokár. Z ďalších hosťujúcich dirigentov ma osobitne presvedčil Yu-An Chang z Taiwanu a v zásade všetci prizvaní dirigenti v rámci KHJ.

Čo sa týka sólistov (a týka sa to aj dirigentov), treba poďakovať orientáciu na mladšiu, novonastupujúcu generáciu laureátov medzinárodných súťaží. Je to však z núdze cnosť, pretože na honoráre zrelých, medzinárodne osvedčených či dokonca preslávených umelcov, žiaľ, nie sú peniaze... Takmer všetci mladí sólisti podali v priebehu jarných mesiacov oduševnené, vrcholne profesionálne a strhujúce výkony, no zvlášť by som vyzdvihol klaviristov Ladislava Fančoviča a Zoltána Fejérváriho. Pokiaľ ide o krajinu pôvodu či národnosť vystupujúcich interpretov, nepotešila ma jednostranná orientácia na Českú republiku. Naopak, z Maďarska k nám zavítal ako jediný spomenutý Fejérvári, z Poľska nikto, nehovoriac o Ukrajine, aby som spomenul len susedné krajiny. Občas sa vyskytol niekto zo západnej Európy, zo Škandinávie alebo z Ázie. Sú za tým kontakty šéfdirigenta alebo možná jazyková bariéra smerom k južným, východným alebo severným susedom?

Vracajúc sa k zloženiu vystupujúcich telies, zo 63 verejných koncertov tridsať obhospodaroval domáci orchester. Je potešiteľné, že polovica z tohto počtu pripadla sólovým alebo komorným zoskupeniam, či už v rámci KHJ, Ars novy, MOF alebo špeciálneho abonentného cyklu. Samozrejme, prial by som si ešte viac klavírných a iných recitálov, klavírných trií, kvartet či iných kombinácií.

Zo všetkých komorných koncertov sa azda najpamätnejším stalo vypredané vystúpenie sláčikovej štvorky Adelphi

Katarína Paľová

Podivín Milanolo



Foto: Martina Šimkovičová

Quartet z Rakúska. Ale na svoje si prišli aj priaznivci vokálnej interpretácie, starej hudby (stredovek, barok) či slovenskej tvorby. Vypočuli sme si symfóniu A. Moyzesa, vo viacerých prípadoch Suchoňa a ďalších domácich autorov.

O ideálnej návštevnosti a permanentne vypredaných sálach nemožno hovoriť, ale to sme ani nemohli čakať. Našli sa niektoré slabšie navštívené akcie, chrámy umenia rozhodne prázdnotou nezívali. Vernosť Domu umenia zachovávali a zachovávajú desiatky, ba stovky skalných prívržencov ŠfK; v ostatných priestoroch (napr. Tabačka, synagóga na Zvonárskej) sme azda vo zvýšenej miere našli nových či mladších poslucháčov. Ceny vstupeniek a abonentiek sa stále nachádzajú na pomerne prijateľnej hladine, preto (na rozdiel od svetových metropol) finančný aspekt nikoho nemôže odradiť od návštevy filharmonického koncertu.

V propagácii a styku s verejnosťou sa ťažisko z tradičných plagátov presúva na sociálne siete, špeciálne na Facebook, kde marketéri filharmonie odvádzajú dobrú prácu. Obecenstvo väčšinou reagovalo vďačne a spontánne vrátane tradičného aplauzu postojačky. Podľa môjho názoru naň nie vždy bol dôvod, ale nie je to najväčší problém hudobného života na východe. Ani na občasný potlesk medzi časťami symfónie nevidím nič zlé – napokon ešte v 19. storočí sa to dialo bežne.

Slabým článkom práce s verejnosťou sú bulletiny, najmä ak ich porovnáme s podobnými publikáciami Slovenskej filharmonie či Štátneho divadla Košice. Je pravda, že sú k dispozícii návštevníkom zdarma, no i tak je otázne, či by nebolo adekvátnejšie ponúknuť kvantitatívne, esteticky a kvalitatívne reprezentatívnejšiu množinu informácií o dielach a interpretoch, azda za symbolickú cenu 1 €. Dlho sa k bulletinom nepripájali textové predlohy vokálno-inštrumentálnych skladieb, to sa na jednom z posledných koncertov zmenilo (dúfajme, že natrvalo).

Boli by sme azda nenásytní a nerealistickí, keby sme vyjadrili aj želanie vytvoriť podobný videoarchív, aký má už roky Slovenská filharmonia. Je však naozaj na škodu veci, že interpretačné umenie ŠfK sa aktuálne nijako nezachycuje, odhliadnuc od výnimočných nahrávacích projektov. Bezpečne by každý (nielen košický) fanúšik klasiky vrelo privítal, keby sa videozáznamy aspoň niektorých koncertov umiestnili na internet. Napokon, ak sa to dalo počas pandémie, malo by sa to dať aj po nej. Na druhej strane je jasné, že veľký podiel zodpovednosti tu leží na pleciach nečinného verejnoprávneho telerozhlasu.

Výziev do budúcnosti je teda dosť. Cesta, ktorou v ŠfK kráčajú, je správna, ale odporúčal by som nezaspať na vavrínoch a ďalej zlepšovať, čo sa dá – prirodzene, v nadväznosti na objem poskytnutých (vybojovaných) financií. A tých, ako vieme, nikdy nie je dosť, zvlášť pre hudobnú kultúru.

Kto s tým nápadom vôbec prišiel? Nebola som pri tom, neviem presne, ale bol to niektorý z troch majstrov husliarov z brnianskeho Ateliéru Bursík. Tipla by som to na mladšieho z dvoch synov majstra Bursíka, je to človek plný vtipu i túžby posúvať hranice, a to najmä tam, kde sa to „nepatrí“.

Do Brna som sa presťahovala krátko po tom, čo sa nápad postaviť päťstrunové husle po mesiacoch práce zhmotnil v nástroji. Nástroj vyrobený podľa modelu Guarneri del Gesù, obohatený o violový register pridaním spodnej struny C, adaptovaný na päť strún a zvukové požiadavky koncertného nástroja a na nenápadnej vinete nesúci meno Milanolo podľa istého slovenského huslistu... Bola som teda pri jeho prvých krôčikoch a napokon aj prvých tónoch, ktoré vyludzoval môj muž Milan Paľa na tomto podivíni. Päť strún na iba o kúsok rozšírenom hmatníku, na ktorom je zvykom hrať na vyjazdených kolajach štyroch strún. V prvých momentoch ruka intuitívne kladie prsty na dobre známe miesta, po rokoch neomylné zaryté v pamäti tela... na miesta, ktoré na novom nástroji ležia medzi strunami!

Huslista, ktorý sa podujal na skrotenie tohto nového tvora, však po chvíli objavil spôsob, ako na to, a začal improvizovať: „Pozri! Počúvaj, ako to dokáže znieť!“ Aj mne, vtedy klaviristke bez akéhokoľvek blízkeho kontaktu so sláčikovým nástrojom, bolo jasné, že to, čo počujem a čoho som svedkom, asi nebude obyčajné. Potvrdila to aj prvá skladba pre nový nástroj – Higia od Pascala Manoliosa, ktorá upriamuje pozornosť na pridanú C strunu a necháva ju rozoznieť v plnej sile a rozsahu. Tie zvuky a farby, ktorými nástroj prekypoval! Nikdy som nič také predtým nepočula...

Odvtedy nástroj spolu so svojim „pánom“ prešiel pozoruhodnú cestu. Zahrali a nahrali celú sériu nových skladieb pre päťstrunové husle vrátane štyroch koncertov pre Milanolo a sláčikový orchester. Marián Lejava, autor jedného z koncertov, v partitúre zvečnil meno nástroja vtipnou značkou Mln. Keď som si vypočula pred jedným koncertom rozhovor v publiku s vetou: „...a bude hrať na špeciálnych husliach, ktoré podľa seba pomenoval“, nevydržala som a musela som návštevníkovi vysvetliť, že názov nástroja nie je výsledkom interpretovej samolúbosti. Je slovnou hračkou, odkazujúc na Stradivariho model huslí Milano i na meno interpreta, pre ktorého bol nový nástroj zhotovený a ktorému jeho tvorcovia, majstri husliari z Ateliéru Bursík, vzdali poctu.

Päťstrunové husle sa po sérii nových diel naposledy dotkli J. S. Bacha v jeho Šiestej suíte BWV 1012 pre violončelo, pôvodne komponovanej pre (dnes už) starobylý päťstrunový nástroj, a teda ako stvorenej pre novodobý hybrid. Milanolo oslavuje 10. narodeniny a teší sa na ďalšie špeciality usité na mieru jeho unikátnosti. ||

Tromfy košickej Anny Boleny

DITA MARENČINOVÁ

Umelecká spriaznenosť všetkých tvorcov, spolu s vynikajúcimi výkonmi sólistov, náročnými zbormi zvládnutými na výbornú, sa so zvukovo i štýlovo prehovárajúcou hrou orchestra podpísala na skvelom tvare poloscénickej inscenácie na oboch premiérach.

Tvorivý umelecký tím poloscénickej *Anny Boleny*, limitovanej v celom rozsahu (scéna, kostýmy) nedostatkom finančných prostriedkov, si poradil výpožičkami z inscenácie košickej činohry *Besy*, divadelnej adaptácie slávneho Dostojevského románu, samozrejme so súhlasom jej tvorcov.

Scénografka Lucia Šedivá, kostýmová návrhárka Mitzy von Hoffmann i Roland Khern Tóth ako svetelný dizajnér vysielali z takmer poloprázdneho javiska dokonalú ilúziu veľkého kráľovského tudorovského sveta, spätého s tragickým osudom druhej manželky Henricha VIII. Anny Boleynovej. Zopár stoličiek s dominujúcim kráľovským trónom, pozadie javiska s farebne sa meniacim svetelným dizajnom, naznačujúcim i duševné rozpoloženie hlavných postáv, točňa, ktorú využil mimoriadne nápadito režisér Anton Korenčí najmä v zborových scénach a zástoja zboru i v rámci kráľovského parlamentu...

Dobové „tudorovské“ kostýmy si obliekli len dve sólistky: Lucia Kaňková v alternácii s Michaelou Várady (Anna Bolena) a Myroslava Havryliuk (Giovanna Seymour). Mužská časť sólistov spievala a hrala vo frakoch, na kráľovu moc symbolicky odkazovala šerpa na jeho oblečení.

Umelecká spriaznenosť všetkých tvorcov spolu s vynikajúcimi výkonmi sólistov, náročnými zbormi zvládnutými na výbornú (zbormajster Peter Valentovič, asistentka Iryna Demianyshyna) sa so zvukovo i štýlovo prehovárajúcou hrou orchestra (dirigent Peter Valentovič) podpísala na konečnom, nepopierateľne skvelom tvare a výsledku poloscénickej inscenácie na oboch premiérach.

Obidve predstaviteľky Anny Boleny predviedli v postave svoju výnimočnú spevácku pripravenosť vo sfére belcantového spevu v celom rozsahu vokálneho partu. Alternujúce sólistky pristupovali k postave odlišne v speve i osobnostne v psychológii jej stvárnenia, širokú a dokonalú škálu ozdobného a koloratúrneho spevu votkaného do často náročného frázovania však predviedli bez rozdielu skvelo. Možnosť porovnať a zažiť mimoriadne výkony obidvoch sólistiek v titulnej postave opery bola pridanou hodnotou, ktorú si mohol vychutnať každý, kto navštívil obidve premiérové predstavenia.

Myroslava Havryliuk vyprofilovala postavu Giovanny Seymour bez akéhokoľvek speváckeho zaváhania a svojím mätko znejúcim, vo vysokých aj hlbokých registroch vyrovnaným mezzosopránom dokladovala príkladné frázovanie, spojené so znalosťou belcanta, ústiaceho do krásy a technicky zvládnutého

Krajšie či lepšie ukončenie sezóny 2022/2023 v Opere Národného divadla Košice, akou boli obe premiéry poloscénického uvedenia 35. Donizettiho opery *Anna Bolena*, si ani nemožno želať. V krátkom čase, oddelujúcim ostatnú premiéru od naštudovania *Roberta Devereuxa* košická opera jasne deklarovala umeleckú a profesionálnu vybavenosť a zdatnosť čeliť výzvam, ktorými oslovujú spevácky svet najmä talianske opery belcanta z prvej polovice 19. storočia.

ozdobného spevu i do herecky zrozumiteľného formovania postavy.

Tenorovo vypätú postavu Riccarda Percyho sme si naplno užili v interpretácii Deniza Leoneho vo vynikajúcej speváckej kondícii. Ohromila kaskáda vysokých tenorových tónov, ktoré tenorista vyspieval bez zaváhania – jeho obdivuhodný spevácky výkon ešte viac prispel k výraznému úspechu naštudovania.

Michal Onufer bol svojím farebne prítlačlivým basom, vyrovnaným v každom registri a s porozumením pre belcantový spev, v postave Enrica (Henricha VIII.) neprehliadnuteľným. Na vysokej kvalite oboch premiér sa v rovine speváckej, ako aj hereckej spolupodpisali i sólisti Marek Gurbaľ (Lord Rochefort), Barbara Braunová a Viera Kállayová (Smeton) a Anton Baculík (Hervey).

Šéfdirigent Peter Valentovič vytiahol z výborne hrajúceho orchestra opery NDKE celú žiaducu nástrojovú farebnosť, podobne citlivo pracoval a zvukovo zdôrazňoval v spolupráci s hráčmi orchestra sólové vstupy niektorých nástrojov (skladateľom situačne preferované najmä drevené dychové nástroje alebo aj nečakaný sólový zvuk veľkého bubna v poslednom dejstve). II

Gaetano Donizetti
Anna Bolena

Hudobné naštudovanie:
Peter Valentovič
Réžia: Anton Korenčí
Scénografia: Lucia Šedivá
Kostýmy: Mitzy von Hoffmann
Dramaturg: Stanislav Trnovský
Svetelný dizajn: Roland Khern Tóth
Zbormajster: Peter Valentovič
Asistentka zbormajstra:
Iryna Demianyshyna

Anna Bolena: Lucie Kaňková,
Michaela Várady
Enrico: Michal Onufer
Giovanna Seymour:
Myroslava Havryliuk
Lord Rochefort: Marek Gurbaľ
Riccardo Percy: Deniz Leone
Smeton: Barbara Braunová,
Viera Kállayová
Hervey: Anton Baculík
Orchester a zbor Opery Národného divadla Košice

Opera Národného divadla Košice
22. a 23. 6. 2023 (premiéry)



Anna Bolena (M. Várady)
Foto: Joseph Marčínský

Malé monštrum Salome

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Rozmaznané kruté stvorenie či dieťa, ktorému ublížili? Obeť sexuálneho zneužívania alebo zrkadlo špinavého prostredia? Straussova Salome otvára inšcenátorom široký interpretačný priestor. Svoj výklad kánonického opusu 20. storočia najnovšie ponúkli renomovaný režisér David Radok a šéfdirigent brnianskej opery Marko Ivanovič. Ich inscenácia sa zaraďuje k vrcholom českej opernej sezóny 2022/2023.

V poradí tretiu operu *Salome* (1905) skomponoval Richard Strauss podľa rovnomennej divadelnej hry Oscara Wilda. Bibliou inšpirovaný príbeh o prorokovi Jochanaanovi, ktorého hlavu si na radosť matky Herodias vyžiada princezná Salome od otčima Herodesa ako odmenu za svoj tanec, zhmotnený vo vybičované zmyselnej hudbe a dekadentnom librete odkrývajúcim najtemnejšie zákutia ľudského (pod)vedomia, spôsobil v čase svojho vzniku škandál. Ako však v predpremiérovom rozhovore skonštatoval režisér brnianskej inscenácie David Radok, „*dnes sú nahota, krv, odseknutá hlava, incest v každej druhej hre*“. Svoju koncepciu preto pojal v zmysle výzvy „*nájsť adekvátny preklad toho, čo pôsobilo v roku 1905 ako šok*“.

Súčasným režijným výkladom Straussovho diela dominujú viac či menej priamočiare príspevky k téme #metoo (napr. Mariusz Treliński v Prahe, Sláva Daubnerová v Karlsruhe, Cyril Teste vo Viedni a i.). David Radok však neprišiel s ďalšou umeleckou reflexiou dôsledkov sexuálneho zneužívania detí. Z výkladových možností naznačených v perexe tejto recenzie sa priklonil k špinavému zrkadlu: jeho Salome je produktom zvrhého okolia, pričom hlavný podiel viny na jej pokrivenom charaktere nenesie otčim Herodes, ale matka Herodias.

Nenávistný vzťah hriechnych manželov, plný vzájomného pohrdania a zloprajnosti, vykreslil režisér priam činohernými výrazovými prostriedkami. Keď Herodias ako osa doráža na Herodesa, nech sa „tak“ nepozera na jej dcéru, načo ju on drsne odstrčí, aby Salome uvoľnil matkinu stoličku, Herodias sa na nej znovu spurne usadí. Dcérin „tanec siedmich závojov“ ignoruje otočená chrbtom, no vo chvíli, keď Salome vysloví diabolské pranie, víťazne si užíva zvrät situácie. Zo stoického pokoja a sadistického úškrnku, s ktorými si Herodias vychutnáva jedlo, zatiaľ čo sa jej zakrvavené dieťa láska s Jochanaanovou hlavou, idú zimomriavky.

Salome je u Radoka malým, horko-sladkým monštrum, ktoré nevzbudzuje žiaden súcit. Keď sa veliteľ stráži Narraboth z beznádejnej lásky k nej prebodne, ani si ho nevšimne, hoci sa zmučená túžbou po Jochanaanovi zvezie na zem hneď vedľa vojakovho krvou zaliateho tela. Prorokom je fascinovaná asi tak ako decko zakázanou hračkou, v jej dorážaní je viac nutkania prelomiť tabu než erotického okúzlenia.

Sebavedomie, bezohľadnosť i manipulatívnosť Salome sa naplno odhaľujú v tanečnom čísle, ktoré Radok s choreografkou Andreou Miltnerovou otvárajú presne podľa dikcie Straussovej poznámky v partitúre: „*Hudobníci začínajú divoký tanec. Salome sa stále nehýbe*.“ Dievčinka sa pohrdavo pozerá po mužoch, ktorí na ňu zízajú usadení na stoličkách, a potom začne pomaličky predvádzať svoju ženskú moc. Ponižuje posluhujúcich čašníkov, jednému zo židov drzo zhodí klobúk, inému vezme kravatu, pritiahne si ňou Herodesa a lascívne ho dráždi obližnutým prstom. Jej výstup eroticky graduje: provokatívne si líha na stôl, za ktorým doposiaľ sedela matka (tá znechutene odíde), do výstrihu si

vyžmýka citrón a kôstky plúje na židov, ktorí sa so stoličkami pritiahli bližšie. Potom si vyzlečie hodvábne nohavice a dupkajúc v kabátiku sotva jej zakrývajúcim zadok sa pred nimi produkuje na stole. A keď si vo finále stiahne čierne nohavičky, natiahne ich Herodesovi na kráľovskú korunu a jeho hlavu si víťazne pritiahne k lonu, otčimov orgazmický výkrik „*Nádhera!*“ je viac než pochopiteľný.

Handrkovanie sa Herodesa a Salome o Jochanaanovu hlavu, sprevádzané víťaznou emóciou Herodias, má drastický koniec. Z jamy, kde bol prorok väznený v neludských podmienkach (jeho telo s hlavou prekrytou plátenným vrecom, prekříženými rukami a zviazanými nohami vytiahli vojaci v úvode na háku s reťazou), vynesie kat handrový balík, z ktorého crčí krv. Na strieborný podnos ho preberie samotná Herodias a drží ho, aj keď dcéra strká pod tkaninu ruky a maže si tvár krvavými prstami. Potom odovzdá Salome vytrucovanú hračku a poberie sa hodovať k stolu, kde sa pred chvíľou vydával a následne zosypal jej manžel. V porovnaní s týmito upírkami pôsobí Herodes pri všetkých svojich zločinoch ako bezbranný slaboch, ktorému sa veci vymkli z rúk.

Hudobné naštudovanie Marka Ivanoviča sa vyznačuje nielen zmyslom pre farebnosť inštrumentácie a zvukovú plasticnosť straussovského orchestra, ale najmä citom pre súhrn divadelnej a inštrumentálnej zložky vrátane nekaždodennej empatie voči spevákom. Aj vďaka tomu nie je fyzicky príťažlivá, pohybovo nadaná a herecky tvárna Linda Ballová ďaleko od Straussovej idealistickej predstavy Salome ako šestnásťročnej dievčinky s hlasom Izoldy. Slovenská sopranistka zaobchádzala so svojím mladodramatickým materiálom veľmi uvážlivo, spodnú polohu zbytočne neprifarbovala, dikciou vzorné sprechgesangové pasáže plynulo prepájala s maznavo vláčnymi frázami, vo výškach zachovala okrúhlosť, lesk i zvučnosť tónu a part ako celok bezpečne viedla k únavou nepoznačenému finále.

So zdanlivo krehkou, za zvráteným cieľom však neúprosne kráčajúcou Salome efektne kontrastovala vizuálne i vokálne majestátna Herodias. Eva Urbanová sa obludnej postavy zhostila nielen so speváckou istotou a razanciou prierazného sopránu, ale tiež s herecky presnými, ako žiletka ostrými strihmi medzi hystériou a triumfom. Jaroslav Březina spieval recenzované predstavenie v ohlásenej indispozícii, z hereckej stránky bol plne stotožnený s režijnou koncepciou slabošského Herodesa. Typovo podobne optimálnou voľbou bol hosťujúci nemecký barytonista Birger Radde, vďaka ktorému sa Jochanaan stal skutočne šťavnatým, farebným „hlasom volajúcim na púšti“.

David Radok nepriniesol do Brna súčasnú aktualizáciu Straussovho diela, akých je na európskych javiskách nemálo. No hoci by sa na prvý pohľad mohlo zdať, že len „slúžil“ partitúre, v kontexte vyššie zmienených #metoo inscenácií vyznieva jeho mizogýnná koncepcia priam provokatívne. ||

Linda Ballová zaobchádzala so svojim mladodramatickým materiálom veľmi uvážlivo, spodnú polohu zbytočne neprifarbovala, vo výškach zachovala okrúhlosť, lesk i zvučnosť tónu a part ako celok bezpečne viedla k únavou nepoznačenému finále.



Richard Strauss
Salome

Réžia: David Radok
Scéna: Dragan Stojčevski
Kostýmy: Zuzana Ježková
Choreografia: Andrea Miltnerová
Svetelný design: Přemysl Janda

Salome: Linda Ballová
Jochanaan: Birger Radde
Herodes: Jaroslav Březina
Herodias: Eva Urbanová
Narraboth: Vít Nosek

**Janáčkovo divadlo,
ND Brno**
17. 6. 2023 (premiéra)
21. 6. 2023 (recenzovaná
repríza)



Salome (L. Ballová) tancuje
o hlavu
Foto: Marek Olbrzymek

Salome (L. Ballová) s hlavou
Jochanaana. V pozadí
Herodias (E. Urbanová)
a Herodes (J. Březina)
Foto: Marek Olbrzymek

Piesne o živých deťoch a ich rodičoch

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Tvorcovia počítajú s intelektuálnym aj emocionálnym zapojením každého recipienta, s jeho personalizovaným výkladom videného a počutého.

Za doposiaľ umelecky najhodnotnejší a ľudsky najzrelší spomedzi dvoch desiatok autorských projektov Petra Mazalána považujem *Zimnú cestu* (2020), ktorá hudobno-divadelne subtilným, emocionálne zasahujúcim spôsobom spracúvala problematiku autizmu – vrodenej neurovývinovej poruchy s celosvetovo stúpajúcou frekvenciou výskytu. Po troch rokoch sa všestranne nadaný umelec k téme vrátil: po Franzovi Schubertovi a Elfriede Jelinekovej mu hudobno-literárny pôdorys poskytli skladateľ Gustav Mahler s básnikom Friedrichom Rückertom.

Napriek podobnej téme, *Piesne o mŕtvych deťoch* nie sú „pokračovaním“ *Zimnej cesty* – a napriek ťaživému rozmeru Mahlerovho opusu inscenácia nie je ťaživá. Asociácie, ktoré ponúka, ani emócie, ktoré vzbudzuje, nemajú depresívny charakter. Naopak, presvecuje ju nádej a katarzný rozmer rodinnej súdržnosti. Motív rodiny je tu podstatný: ostinátne návraty Petra Mazalána k umeleckej reflexii autizmu motivovala diagnóza jeho synovca Felixa. Práve tento deväťročný chlapec je jednou z hlavných postáv inscenácie. Tou druhou je osemročná Zoja, dcéra známej slovenskej tanečnice a choreografky Renáty Ptačin.

„*Pohyb musí byť otvorený, zrozumiteľný, pravdivý*“, znejú pokyny, ktorými Renáta Ptačin cez mikrofón inštruuje malé dievča oblečené v baletnom trikote, a potom sa k nej pripojí. Ich tanečný dialóg je plný porozumenia a dôvery, dievčatko končí v maminom náručí. Ale neskôr na nej ostane visieť a matka ho za zvukov elektroakusticky deformovanej, strašidelne pôsobiacej hudby necháva na javisku samotné. Ďalej ho však sprevádza starostlivým pohľadom a sporadickými usmerneniami, keď dievča atakuje limity svojich momentálnych schopností. „*Ako v dieťati urýchlujú proces rastu, dozrievania a pocit dokonalosti zo seba samého jeho vlastní rodičia? Nie sú ich túžby projektované na dieťa príliš skoro?*“ pýta sa Peter Mazalán v anotácii k projektu na svojej webovej stránke.

V priebehu inscenácie sa z jeho úst dozvedáme to, čo sme už mohli vidieť na vlastné oči. Zoja je mimoriadne talentovaná: krásne tancuje (v tomto projekte sa prejavuje ako výrazovo prekvapivo zrelá, aj technicky absolútne koncentrovaná interpretka), hrá na klavíri (tu konkrétne štvorročku s Petrom Pažickým), navyše sa vraj vynikajúco učí. Presne ten typ dieťaťa, na aké rodičia kladú vysoké nároky a pestujú v ňom (možno neraz až nezdravý) perfekcionizmus: vynára sa mi ako matke v hlave. Práve tento rozmer – neprvoplánová asociatívna vedúca diváka k vcítovaniu sa a premýšľaniu – dáva inscenácii popri umeleckej aj nemenšiu spoločenskú hodnotu.

Kým prvá časť performance je, ako nám to v jednom zo slovných vstupov prezrádza Mazalán, dôsledne naskúšaná, druhá polovica, v ktorej vstupuje na scénu Felix, má v značnej miere improvizovaný charakter. Napokon, celý život rodiča s autistickým dieťaťom je zrejme sledom neodhadnuteľných situácií a improvizácií. Spolu s Felixom prichádzajú na javisko mama a mladší bráček. Deti tancujú so Zojou, je to krásne, prirodzené, úprimné. Peter berie Felixa ku klavíru a jeho sestra s druhým

V polovici júna sa v priestoroch zrekonštruovanej Slovenskej národnej galérie odohrala slovenská premiéra hudobno-scénického projektu operného speváka, scénického výtvarníka a architekta Petra Mazalána s názvom *Piesne o mŕtvych deťoch*. Predchádzalo jej uvedenie v brnianskom Teréne: Poli performatívneho umenia, vzápätí sa dielo predstavilo v pražskom Divadle X10.

chlapčekom ho sprevádzajú – v blízkosti umenia vzniká pokojný bezpečný rodinný prístav. Potom sa spúšťa nostalgický film (Peter Fröhlich) sprevádzaný *Impromptu* Franza Schuberta (poetická interpretácia Petra Pažického), v ktorom sa šťastne pôsobiaci Felix prechádza po brehu jazera, v rámci hipoterapie jazdí na koni – a recituje. Seifertova báseň *Jar* je v jeho podaní málo zrozumiteľná a my si až v tejto chvíli naplno uvedomujeme, že krásne blondavé dieťa je postihnuté. No výsledná emócia je pozitívna, hľadisko zalieva vlna empatie a dojatia.

Hovorené slovo a tanec v performancii sa odvíjajú na podklade Mahlerových *Piesní o mŕtvych deťoch* (ich slovenský preklad sa premieta na zadný horizont sály), ale vonkoncom nie sú ich ilustráciou či priamočiarou metaforou. Tvorcovia počítajú s intelektuálnym aj emocionálnym zapojením každého recipienta, s jeho personalizovaným výkladom videného a počutého. Ja som ideu intímne ladeného projektu prečítala ako umieranie predstáv a očakávaní (o našich deťoch, ale aj o sebe samých), po ktorých však neostáva prázdna diera, ale ich napĺňa iná, neplánovaná realita – a je našou úlohou ju prijať a naučiť sa ju vnímať pozitívne. Tak ako usmiate mamy Zojky a Felixa.

Peter Mazalán je maximálne kompetentným piesňovým interpretom. Jeho hlas má príťažlivo mužný, sonórny timbre, štýlovosť prednesu umocňuje vzorná dikcia. Škoda ozvučenia, ktoré basbarytonista naozaj nepotrebuje – znižovalo poslucháčsky pôžitok a stieralo dynamické i výrazové nuansy zhudobnených básní. Že by to išlo aj bez neho a prirodzený spev by sa nebil so zvukom elektronického klavíra, dokázala jediná pieseň interpretovaná bez amplifikácie, ktorú spevák nepredniesol od technického pultu, ale zo zadného výklenku výstavnej siene.

No hoci umelec vokálnu ani klavírnú zložku projektu nijako nepodcenil, zážitok z ich interpretácie evidentne nebol prvoradým zámerom tohto hudobno-divadelného projektu. Nesleduje ním estetický pôžitok recipienta, ale otvára jeho mentálne mantinely. Termín „scitlivovanie“ sa v dnešnej dobe používa tak často, až hrozí vyprázdnením a stratou pôvodnej hodnoty. *Piesne o mŕtvych deťoch* sú však jeho vrchovatým naplnením, umocneným umelecko-estetickou hodnotou inscenácie. II

Peter Mazalán
Piesne o mŕtvych deťoch

Koncept, scéna a réžia:
Peter Mazalán

Hudba:
Gustav Mahler, Fero Király

Vizuály: Peter Fröhlich
Kostýmy: Linda Lukáčová

Choreografia: Renáta Ptačin

Účinkujúci: Peter Mazalán, Peter Pažický, Renáta Ptačin, Zoja Ptačin, Veronika Kita Mazalánová, Felix Kita, Dorian Holeček

Slovenská národná galéria Bratislava
18. 6. 2023 (slovenská premiéra)



Felix Kita a Peter Mazalán
Foto: Peter Fröhlich

Zoja Ptačin
Foto: Peter Fröhlich

Ars Organi Nitra

2023

Významnou súčasťou umeleckého diania v Nitre je už tradične festival **Ars organi**. Päť rôznorodo koncipovaných koncertov jubilejného 15. ročníka zaznelo počas piatich nediel (od 30. 4. do 28. 5.) striedavo v Piaristickom kostole Sv. Ladislava a v Evanjelickom kostole Sv. Ducha. Vo všeobecnosti možno povedať, že koncerty mali skvelú dramaturgiu, bohatstvo hudby, ktorá zaznela na festivale, prezentovalo zvukové možnosti organov v oboch kostoloch v najrozmanitejších výrazových polohách.

Relatívne nový organ v Evanjelickom kostole (2008) je z hľadiska typu menším nástrojom s dvoma manuálmi a pedálom, s 19 registrami (vrátane jedného jazykového na II. manuáli; niektoré registre sú však transmisie), so žalúziou pre II. manuál a s tradičnými tromi spojkami. Zvukový charakter, technické riešenie (mechanická traktúra, zásuvkové vzdušnice) i absencia voľných alebo pamäťových kombinácií predurčujú organ najmä pre hudbu od najstarších čias po 18. storočie. Z toho vychádzal i program koncertu mladého rakúskeho organistu **Daniela Freistettera** (7. 5.) s dôrazom na technicky náročné diela J. S. Bacha, D. Buxtehudeho a G. Muffata (so skvelo zvládnutou bohatou ornamentikou v jeho *Ciaccone*). Dramaturgiu však sólista vhodne rozšíril aj o zvukovo jemnejšie skladby 19. storočia – 2 chorálové predohry J. Brahmsa a *Cantabile* C. Francka. Freistetter disponuje zmyslom pre štýl, nuansy frázovania, artikulácie a agogiky. Škoda, že jeho celkovo obdivuhodný výkon bol poznačený určitou nervozitou či nekoncentrovanosťou a viacero nôt zaznelo mimo notového zápisu. Najväčšia kríza prišla v kánonickom úseku medzi najvyšším hlasom pravej ruky a basom v pedáli v zlatom reze Franckovej nádhornej skladby.

Česká organistka **Irena Chřibková** prezentuje už desaťročia obdivuhodné a stabilne presvedčivé umelecké výkony, pričom neustále obmieňa a dopĺňa svoj bohatý repertoár. Pravidelne účinkuje v rámci rôznych festivalov aj na Slovensku. Koncert v evanjelickom kostole (21. 5.) vystavala na 80% z diel autorov 20. storočia, čo je skutočne odvážne nielen z hľadiska nárokov na poslucháčov, ale aj vzhľadom na možnosti malého nástroja a potrebu častých zvukových zmien a s tým súvisiacu veľkú náročnosť ručného registrovania. V úvode koncertu sa brilantne zaskvelo *Prelúdium in G BuxWV 149* nasledované chorálovým spracovaním od D. Buxtehudeho. Pokračujúci blok skladieb G. Verschraegen (chorálová partita na *Veni Creator*), P. Ebena, Alberta Alaina, P. E. Fletschera, Denisa Bédarda a J. Bonneta vyznel veľmi pútavo, čomu napomohla nielen mimoriadna štýlová a náladová pestrosť kompozícií od autorov s navzájom odlišným hudobným jazykom, ale aj koncentrovaná hra umelkyne. Svoju skvelú techniku predviedla obzvlášť v rytmicky náročnej *Valpuržinej noci* z cyklu *Faust* od Petra Ebena a v záverečných *Variations de concert op. 1* Josepha Bonneta obsahujúcich efektne virtuózne pedálové sólo, ktoré má aj plochy s viachlasnou a akordickou hrou a s brilantnými trilkami (všetko hrané len nohami).

Úvodný, tretí a záverečný koncert festivalu sa konali v Piaristickom kostole Sv. Ladislava disponujúcom veľkým 41-registrovým nástrojom (z toho 6 registrov je jazykových). Jeho farebné a dynamické možnosti, ako aj technické vybavenie umožňujú hrať takmer všetku organovú literatúru bez obmedzení. Šťastným nápadom obohacujúcim dramaturgiu festivalu bolo zaradenie koncertu so sláčikovým orchestrom zredukovaným na komorný súbor 9 hráčov (5 huslí, 2 violy, violončelo a kontrabas). Viac hráčov by sa na málo priestranný chór okolo organu ani nevošlo. Súbor hral pod umeleckým vedením **Juraja Tomku** a vystúpil pod názvom **Nitriansky komorný orchester ZOE** (14. 5.). Ťažiskovým autorom večera bol na Slovensku zriedkavo hraný Ottorino Respighi. V úvode koncertu zaznela v podaní sláčikového súboru jeho štvorčastová 3. *suita* s názvom *Antické arie a tance*. Skladateľ v nej spracoval hudbu starších anonymných autorov,

ako aj J.-B. Besarda a L. Roncaliho. Podobný charakter mala aj Respighiho záverečná štvorčastová *Suita G dur pre sláčikový orchester a organ*, za ktorý zasadla organizátorka festivalu **Mária Magyarová-Plšeková**. Prijemná hudba talianskeho autora vedome inšpirovaná tvorbou starých majstrov sa širila priestorom rozľahlého kostola a do duší poslucháčov prinášala pokoj a čistú tichú radosť kontrastujúcu s hektikou každodenného života. Medzi oboma cyklickými dielami zaznela *Chaconne g mol* T. A. Vitaliho v transkripcii O. Respighiho pre husle, organ a sláčiky. Virtuózný husľový part predniesol **Samuel Mikláš**.

Ozdobou jubilejného ročníka festivalu bolo účinkovanie výnimočných zahraničných umelcov. Program z diel francúzskych autorov ponúkol popredný francúzsky virtuóz **Loïc Mallié** na úvodnom festivalovom koncerte (30. 4.). *Tri chorály pre organ* patria k posledným kompozíciám Césara Francka a zriedka sa na koncerte hrajú ako kompletný, takmer 45-minútový cyklus. Ide o diela, v ktorých geniálny skladateľ doslova čaruje s nádhernými melódiami umocnenými kvetnatými harmóniami a moduláciami dosahujúc emocionálne nezvyčajne hlbokú umeleckú výpoveď. Treba tiež povedať, že pojem chorál chápe Franck úplne inak ako je v organovej literatúre obvyklé. Melódia chorálového charakteru u Francka nesúvisí s liturgiou, nie je citáciou cirkevnej piesne alebo gregoriánskeho chorálu, ale je produktom jeho vlastnej skladateľskej invencie a zároveň jednou zo základných tém, s ktorými v týchto skladbách pracuje. Ako býva u francúzskych interpretov obvyklé, aj Loïc Mallié hral celý koncert spamäti. U interpreta, ktorý je zároveň vynikajúcim improvizátorom a skladateľom, je vždy určité riziko, že sa môže odchyliť od notového zápisu. Výrazovo sugestívne prúdenie hudby však aj u poslucháča, ktorý je znalcom a detailne pozná notový zápis skladieb, úplne prevládalo a dalo zabudnúť na drobné nuansy v odlišnosti polohy alebo znenia niektorých harmónií. Melodický materiál Franckových skladieb ešte doznieval v následnej Malliého *Improvizácii na písmená F.R.A.N.C.K.* Do celkom iného zážitkového sveta preniesol umelec poslucháčov v skladbe *Dieu parmi nous* (Boh medzi nami) O. Messiaena. Povešť legendárneho improvizátora umelec potvrdil vo vlastnej záverečnej *Improvizácii na slovenské ľudové piesne*, v ktorej s bohatou spontánnou invenciou spracoval melódie *Spievanky, spievanky, kdeže ste sa vzali, Ej, padá, padá rosička a Tancuj, tancuj, vykrúcaj*.

Hviezdnym záverom festivalu bol záverečný koncert španielskej organistky **Loreto Aramendiovej** (28. 5.). Koncert takej výnimočnej technickej náročnosti a zároveň hudobnej kvality je možné počuť len zriedka. V hre umelkyne sa šťastne snúbi absolútna technická virtuozita s jemným umeleckým vkusom, ktorý sa prejavuje vo všetkých aspektoch prednesu: voľbe tempa, agogike, tektonickej výstavbe, artikulácii, zvukovej zrurumiteľnosti, jemnocite pre farby, kontrasty, ale aj pre plynulé stupňovanie a dynamické opadávanie zvuku ako v registrácii, tak v práci so žalúziou. Ako prskavka zažiarila už úvodná baroková *Toccata F dur BuxWV 156* D. Buxtehudeho a koncert vyvrcholil *Chorálovou improvizáciou na Victimeae paschali laudes* od Charlesa Tournemirea. Medzi týmito dvoma skladbami z pôvodnej organovej literatúry umelkyňa zahrála transkripcie skladieb určených pre iné nástroje, resp. orchester od štyroch rôznych autorov. Ukázala, že dobre napísaná úprava v brilantnej a zároveň citlivej interpretácii je umelecky plnohodnotnou

Youtube ako kronika ľudskosti?



JAKUB FILIP

Jeden z mála priestorov, kde za posledné roky internetovej toxicity ostali ľudia ľuďmi, je sekcia komentárov pod hudobnými videami na Youtube. Ľudia v nich veľmi často zdieľajú až neuveriteľné osobné životné príbehy. Pišu mladí aj starí, ženy i muži. Občas sa stane, že rozprávač prezradí, odkiaľ pochádza alebo kde žije – letmý rozbor naznačuje, že geografické rozdiely tiež nehrajú zásadnú rolu; ľudia prsto píšú od všadiaľ.

Vážne ochorenia, dopravné nehody, znásilnenia, zneužívanie a traumy, náhle životné zvraty v profesionálnom či rodinnom živote – toto všetko tam zaznieva. Pripustíme, že nejaká časť z toho je jednoducho výmysel, ktorého motiváciou je získať pozornosť a cynicky sa zabaviť na umelo vyvolanej ľútosť. Časť však zrejme budú tvoriť autentické výpovede trpiacich ľudí, ktorí našli odvahu zdieľať svoj príbeh vďaka silnému emocionálnemu putu k hudbe.

A tak tu vidíme vzácny jav, keď je ťažko znesiteľný biely šum deptajúceho balastu aspoň čiastočne potlačený osviežujúcou (hoci smutnou) dávkou úprimnosti a dojímavej ľudskosti. Je to ako náhle prebudenie zo zlého sna, keď si uvedomíte, že v skutočnosti je všetko v poriadku, hoci zakaždým opäť zaspíte a snívate sa vám to isté, rovnako desivé a zlé.

Existuje dokonca blog, ktorý pred niekoľkými rokmi archivoval niektoré príbehy z Youtube komentárov. Volá sa Sad YouTube a medzičasom odišiel do zabudnutia podobne ako tisíce unikátnych príbehov odstránených spolu s videami, pod ktorými boli napísané. Teda: existuje, ale je už len archívom, orálnou históriou výseku minulosti desiatok ľudí z toho istého sveta, kde sme práve my a práve teraz.

Youtube s týmto obsahom si predstavujem ako akýsi inkubátor dejín ľudského života a súčasť komunitných historiografických pokusov mapovať kultúru jedného civilizačného okruhu. Nielen vďaka príbehom, ale aj vďaka pohľadu na to, akú stopu zanecháva v životoch ľudí pop kultúra. Je to časový odtlačok ľudskej prítomnosti na internete, ale so zmyslom a významom.

A ako sa ukazuje už desaťročia, pop kultúra svojou hudobnou produkciou dokázala vytvoriť svet, ktorý je namiesto pôvodne prognózovaného falošného prísľubu autentickosti a zmysluplnosti skôr útočiskom a príležitosťou pre psychologickú reflexiu miliónoch ľudí. Pop music totiž zatiaľ stále nie je výtvorom nezaujatého a anonymného „neznámeho“, ale výtvorom človeka a jeho príbehov. A okamihu, keď medzi sebou komunikujú ľudia a keď sa ženú do pohybu vzácny svet implicitnej významovosti, ktorá nám ukazuje prostriedky a ciele, napríklad ako robiť veci lepšie.

V celom príbehu o Youtube sú dôležité v zásade dve veci. Po prvé fakt, že ľudia dokážu prijať iných, na rozdiel od iných sociálnych sietí úplne anonymne, bez predsudkov a bezprízornej nenávisti, s pochopením a podporou. Po druhé, možnosť nechať sa inšpirovať napríklad tým, že by sme sa nemuseli až tak veľmi zaoberať samými sebou a vzájomným bojom, lebo je na to tragicky málo času, a je jednoducho lepšie život prežiť oslobodený od konfliktov a nenávisti. ||

organovou hudbou. Autorom transkripcií je renomovaný francúzsky virtuóz Louis Robilliard. Pravda, požiadavky na technické dispozície hráča v týchto skladbách idú často do krajností, napr. vyžadujú na niektorých miestach hru jednou rukou na dvoch manuáloch. V úprave pôvodne klavírnej skladby *Funérailles* z cyklu *Harmonies poétiques et religieuses* F. Liszta som si všimol miesta, kde Aramendi hrala (pri súčasnej hre nohami) palcami oboch rúk výraznú melódiu na nižšom manuáli, pričom zvyšné prsty hrali v inej farbe a dynamike na vyššom manuáli. Obdivuhodné bolo tiež dokonalo počuteľné znenie rýchlo repetovaných tónov v pôvodne orchestrálnej symfonickej básni *Danse macabre op. 40* C. Saint-Saënsa. Nemenej vkusu a zanietenia vložila umelkyňa do interpretácie častí *Prélude* a *Sicilienne* zo scénickej hudby *Pélleas a Melisanda op. 80* G. Faurého či transkripcie rozsiahleho orchestrálneho úvodu k II. dielu cyklickej skladby *Rédemption* C. Francka, ktorá sa zvykne pre účasť sólového hlasu a zboru dnes niekedy označovať ako oratórium, no Franck dielo charakterizoval ako „Poème Symphonique“.

Tešíme sa na ďalšie ročníky premyslene koncipovaného úspešného organového festivalu.

STANISLAV TICHÝ

Konkurz do Slovenskej filharmónie

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia

na miesto tutti hráča v skupine viol

so mzdou 1290 € (Uvedená výška mzdy predstavuje minimálnu garantovanú sumu vzťahujúcu sa na uvedenú pozíciu, skutočná mzda bude upravená v závislosti od kvalifikácie a skúseností úspešného uchádzača.)

Konkurz sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie, Medená 3, 816 01 Bratislava

dňa 25. 10. 2023 (streda) o 14.00 hod.

Požadované vzdelanie:
VŠ príslušného smeru

Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk. Prihláseným uchádzačom bude pozvánka na konkurz a notový materiál zaslané e-mailom (na požiadanie poštou).

Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu alexandra.snadikova@filharmonia.sk alebo písomne do 11. 10. 2023 na adresu: Slovenská filharmónia, Medená 3, 816 01 Bratislava

Do novej sezóny s novým šéfdirigentom

pripravila LÝDIA DOHNALOVÁ

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER ŽILINA vstupuje do jubilejnej 50. sezóny s viditeľnými zmenami. Prvý pohľad (na zatiaľ ešte zahalenú...) fasádu Domu umenia Fatra avizuje veľký krok v revitalizácii sídla orchestra. Ďalším razantným krokom vo vývoji inštitúcie je obsadenie postu šéfdirigenta orchestra, pre chod a prosperovanie organizmu inštitúcie prepotrebné. Verme, že prispeje k stabilizácii, prospechu a pohode v budúcich rokoch telesa. Úvodom sezóny sa pred žilinský orchestr postaví mladý, no skúsenosťami a najmä umením sytý rodák z Kroměříža, FRANTIŠEK MACEK (1988).



V roku 2021 ste sa zúčastnili na festivale Allegretto Žilina, získali ste hlavnú Cenu, čo vás priviedlo k opätovnému účinkovaniu s ŠKO. Okrem toho, v rámci práve sa končiacej 49. sezóny ste spoločne s telesom účinkovali dvakrát, čo nie je náhoda. Z vašej vzájomnej sympatie a tvorivej komunikácie sa napokon vyvinul post šéfdirigenta žilinského orchestra, ktorý zaujmete v nastávajúcej sezóne. Čím vás oslovil práve náš ŠKO?

Naše spolupráce začala velice sľubne vystoupením na festivalu Allegretto a s každým ďalším koncertom se u mne pocit potěšení z naší spolupráce prohlubuje. ŠKO je orchestr nesporných kvalit a mohu říci, že mi velmi vyhovuje detailní práce, která je tělesu vlastní. Právě komorní způsob hry, kdy je společný výsledek

F. Macek bude od budúcej sezóny šéfdirigentom ŠKO Žilina
Foto: Roderik Kučavík

odrazem maximálního nasazení každého jednotlivého umělce, je v orchestru pevně zakořeněn. Nadto na hráčích tělesa oceňuji nejen jejich umělecké, ale také lidské kvality. Komorní práce totiž vyžaduje blízké propojení mezi orchestrem a dirigentem, což není nepodobné sborovému prostředí, ve kterém jsem vyrůstal. Pro mimořádný umělecký výsledek je důvěrný vztah založený na vzájemném respektu naprosto zásadní. Nadto mají členové ŠKO opravdovou radost z hudby, což je skvělým základem pro naši společnou tvůrčí práci.

Umelecky žičlivé domáce prostredie, štúdium hry na organe na konzervatóriu v Kroměříži, následne katedra dirigovania na pražskej AMU s plejádou pedagógov zvukných mien, to je stručný výpočet bodov, ktoré rozhodujúco

ovplyvnili vašu voľbu aj smerovanie. Ktoré momenty, rozhodnutia, či osobnosti hodnotíte ako zásadné?

Tých bude jistě mnoho, ale pokusím se vyjmenovat ty nejdůležitější. Jedním z posledních formujících setkání byla dirigentská akademie s Manfredem Honeckem na Menuhinově festivalu ve Gstaadu. Honeckovo zapálení pro dirigentský odkaz Carlose Kleibera, kterého taktéž obdivuji, je silně nakažlivé. Maestro Honeck je Kleiberovým žákem, a proto jsem získal mnoho cenných informací doslova z první ruky. Setkání také přerostlo v přátelství, kterého si nesmírně cením.

Další důležitou zkušeností pro můj umělecký rozvoj bylo studium na Královské hudební akademii ve Stockholmu. Po tři roky jsem měl možnost být v centru profesionálního uměleckého prostředí

na nejvyšší úrovni. S malou dirigentskou třídou jsme cestovali po Švédsku a dirigovali tamější skvělé profesionální orchestry. Další náplní studia bylo asistování v Královské opeře a následky na zkouškách se světovými dirigenty, kteří ve Stockholmu dirigují. Moje alma mater pak také s těmito dirigenty pravidelně konala pro naši třídu semináře. Studium přímo napojené na praxi a spolupráce se špičkovými tělesy umožňuje nesmírně rychlý dirigentský růst.

Dále musím zmínit, že jsem měl obrovské štěstí, když jsem hned po studiích vyhrál dirigentskou soutěž v Katovicích a mohl se rozvíjet jako dirigent-asistent ve vynikající instituci, kterou je bezesporu Polský národní rozhlasový symfonický orchestr (NOSPR). Měl jsem možnost pravidelného kontaktu s tímto tělesem a také jsem se blíže seznámil s tím, jak instituce takového významu pracuje, a to od uměleckého plánování až po management. Také bych rád vyzdvihl tehdejšího šéfdirigenta Alexandra Liebreicha, který mi byl vynikajícím mentorem a rádcem.

Určitě musím v tomto výčtu vzpomenout Americkou dirigentskou akademii v Aspen. Neexistuje asi prestižnější a také zároveň náročnější dirigentská akademie. Tamní čtyři orchestry vedou první hráči předních amerických těles a jsou složeny z vybraných studentů nejlepších amerických hudebních škol. Práce s tělesem takovychto kvalit šest dní v týdnu po dobu dvou měsíců je obrovskou zkušeností. Asi nejvíce mě naučila se efektivně připravovat pod stresovou zátěží v krátkém čase. Flexibilita, která je žádána, je naprosto enormní, ale ne nepodobná úspěšné mezinárodní dirigentské kariéře.

Rád bych také zmínil setkání s Bernardem Haitinkem v mistrovské třídě festivalu v Lucernu úplně na začátku mých studií. Tento velkán dirigentského řemesla mě tehdy ohromil svým klidem

a neuvěřitelným propojením se všemi členy orchestru. Během krátkého času v Lucernu mi dodal to, co je pro každého začínajícího dirigenta snad nejdůležitější, totiž sebedůvěru.

Nemohu nezmínit vliv snad vůbec nejpodstatnější – svého otce. František Macek st. je nejenom znamenitý sbormistr, varhaník a skladatel, ale jeho osobní příklad udával určující směr mému uměleckému a osobnímu rozvoji.

Vo vašom „polyštýlovom“ umeleckom curriculum sa prelínajú historické obdobia so súčasnou hudbou. Ako by ste vo svojej tvorbe charakterizovali prepojenie, prípadne väzby zdanlivo vzdialených umeleckých smerov?

Americký básník Joseph Brodsky napsal, že „*Ve vsí hudbě je obsažen Bach, v každém z nás pak Bůh.*“ Jsem přesvědčen, že má pravdu! Bach je vrcholnou školou a jako varhaník jsem měl tu výsadu nastudovat mnoho z jeho obsáhlého repertoáru. V návaznosti na starou hudbu musím zmínit svá studia na Týnské škole – Collegium Marianum v Praze, kdy jsem se poprvé naplno seznámil se světem historicky poúčené interpretace, založené na dobových pramenech. Zvuk dobových nástrojů je pro mne stálým zdrojem inspirace. Z těchto principů čerpám i při spolupráci s „moderními“ orchestry. Zběhllost v kompozičním řemesle a znalost zvukových možností dobových nástrojů je předpokladem pro správné uchopení hudby nejen baroka, ale také klasicismu a romantismu. Hudba současnosti pak vyvěrá ze všeho, co již bylo dříve napsáno, a neřídka cítím, že má v určitých aspektech blíže k hudbě starší než pozdější. Z dirigentského hlediska je pak zkušenost se současnou hudbou obohacující v tom smyslu, že vám dává svobodu se naplno oprostit od zažitých tradic interpretace. Uvedení soudobé premiéry tak může být jedním velkým dobrodružstvím.

Odvaha zkoušet nové a nespokojit se s povrchní interpretací je tím, co mě chrání od rutiny, která je pro interpretační umění smrtelná.

Ak by ste zo svojho pohľadu mali definovať umenie dirigenta, dá sa vytvoriť nejaká hierarchia zúčastnených segmentov?

Umění dirigování není jednoduché přesně vysvětlit. Myslím, že existují dvě roviny pohledu na dirigenta. První je osobnost dirigenta a jeho fyzické předpoklady, a tato část je v podstatě daná. Druhá rovina je pak aspekt samotné dirigentské práce, a to je část, na kterou se soustředí oblast vzdělávání. Pro dobrou erudici dirigenta je prioritou propojení s praxí, protože dirigování je velmi empirickou disciplínou. Na začátku se adept dirigování učí vlastními chybami, kterých s přibývajícím zkušenostmi ubývá. Je velmi dobře, když si tímto obdobím prochází dirigent v otevřeném prostředí, které nedusí touhu experimentovat, ale naopak ji podporuje. V tomto ohledu jsem měl během studií ve Švédsku velké štěstí. Odvaha zkoušet nové a nespokojit se s povrchní interpretací je tím, co mě chrání od rutiny, která je pro interpretační umění smrtelná.

Žilinský orchestr je telesom s bohatou umeleckou minulosťou, silnými, no iste aj slabšími stránkami. Aké predstavy sa s ním budete snažiť realizovať?

Od roku 2020 orchestr organizačně vede ředitel Karel Hampl. Za poměrně krátkou dobu působení zvládl odvést fantastickou práci a jeho osoba byla pro mne zárukou, že můžeme spolu s ŠKO dosáhnout krásných úspěchů. Stabilita a opora v silném a zdravě ambiciózním managementu je pro mne velmi důležitá. S ředitelem sdílíme společnou vizi, že si umění orchestru ŠKO zaslouží větší viditelnost nejen na Slovensku, ale i v zahraničí. Ke splnění vytyčeného cíle samozřejmě patří nahrávání i zahraniční hostování. Jsem pevně přesvědčen, že máme posluchačům co nabídnout! ||



Obnovené sídlo ŠKO

Projekt obnovy Domu umenia Fatra v Žiline bol pripravený na jeseň 2019 s celkovým rozpočtom takmer milión eur, mal ho v referáte vtedajší riaditeľ inštitúcie Vladimír Šalaga, ktorý sa podieľal na vypracovaní podkladov, štúdií, projektov a schvaľovacích dokumentov, komunikoval so zainteresovanými stranami vrátane potenciálnych partnerov. Po jeho odchode do dôchodku, prevzal funkciu, a tým aj prácu na rozbehnutom projekte nový generálny riaditeľ inštitúcie Karel Hampl (od 1. 2. 2020).

V lete 2020 bol projekt definitívne schválený, nasledovali výberové konania. Rok 2021 bol rokom obnovy osvetlenia, nasledujúce obdobie (prelom 2021 a 2022) bolo spojené s najnáročnejšou projektovou činnosťou – ďalšími štyrmi fázami obnovy boli reštaurovanie fasády, výmena okien a dverí čelnej fasády, modernizácia hľadiska, rozšírenie pódia a renovácia a doplnenie sedadiel. Všetky fázy obnovy, pochopiteľne, mierne narušali chod koncertných cyklov, tie boli situované v náhradných, provizórnych priestoroch.

Orchester sa do svojho rytmu a komfortu obnovennej sály Domu umenia Fatra vrátil až 27. 10. 2022. V polovici leta 2022 sa

Obnovená fasáda Domu
umenia Fatra
Foto: Roderik Kučavík

začala aj obnova vonkajšej fasády, ktorá život a dianie v koncertnej sále až natoľko nezasiahla. Vonkajšie práce sú aktuálne vo finálnom štádiu, ich záver sa už nezadržateľne blíži. Možno už reálne predpokladať, že obnovený interiér, koncertná sála, ako aj revitalizovaná fasáda otvoria Slávnostným koncertom 26. 10. 2023 novú etapu v obnovenom centre žilinského koncertného umenia.

Projekt získal grant z Islandu, Lichtenštajnska a Nórska prostredníctvom Grantov EHP a bol spolufinancovaný z prostriedkov z rozpočtu Ministerstva kultúry SR.

(LD)

Dni starej hudby 2023

V júni sa v Bratislave konal 25. ročník festivalu Dni starej hudby. Jeho podtitul – 50 rokov starej hudby na Slovensku – znel oslavne a aj bolo čo oslavovať. Okružle výročie sa spája so vznikom súboru Musica aeterna v r. 1973, pri ktorom stál muzikológ, violista a pedagóg Ján Albrecht. Odvtedy starohudobné hnutie na Slovensku vyrástlo, zrodilo množstvo kvalitných domácich interpretov a vytvorilo kontakty so zahraničím. Za dôležitejšie než prítomnosť špičkových interpretov na pódiu sa preto dá považovať prepojenie väčšiny koncertov s bývalými či súčasnými členmi súboru Musica aeterna alebo s historickým hudobným dedičstvom nášho územia.



Od pozemskej reality k nebeským výšinám

Otvárací koncert festivalu 2. 6. patril vokálnemu súboru **Cappella Pratensis** (umelecké vedenie **Stratton Bull**). Súbor sa zameriava na interpretáciu majstrovských diel vokálnej polyfónie 15. a 16. storočia z územia dnešného Beneluxu a severného Francúzska a vo svojej oblasti predstavuje absolútnu svetovú špičku. Význam polyfónie skladateľov franko-flámskej školy dokazuje aj jej rozšírenie prostredníctvom opisov prakticky do celej Európy. V 16. storočí táto hudba veľmi pravdepodobne mohla znieť aj v bratislavskej Katedrále sv. Martina. Vo veži chrámu sa totiž našla vzácna rukopisná zbierka *Kódex Anny Schumanovej* obsahujúca aj skladby franko-flámskeho polyfonika Jeana Moutona (ca. 1459–1522).

Práve Moutonove skladby z tejto zbierky boli súčasťou programu večera. Cappella Pratensis poslucháčom hudobne priblížila aj obsah ďalšieho vzácného miestneho zdroja, *Bratislavského antifonára*, a to cez procesiový spev *Valde honorandus est beatus Joannis* (Oslávený je blahoslavený Ján). Koncert tak priniesol poslucháčovi autentický zážitok, keďže

jednotlivé čísla boli zoradené na základe poradia spevov omšového ordinária a propria. Hlasy členov súboru sa s ľahkosťou prepletali akustikou bývalého korunovačného chrámu a ich prirodzene znejúci spev povznášal poslucháčov symbolicky k nebeským výšinám.

Tí, čo sa zúčastnili aj na sprievodných akciách, zažili príjemný a pestrý program. Rannú prednášku predstaviteľov nadácie Alamire, ktorá sa zaoberá digitalizáciou a multimediálnou prezentáciou historických rukopisov s dielami polyfonikov franko-flámskej školy, korunovala návšteva členov nadácie aj jej rezidenčného súboru Cappella Pratensis v Slovenskom národnom archíve s komentovanou prehliadkou vzácných rukopisných hudobných zbierok z územia Bratislavy. Prekvapením a hlbokým zážitkom bolo krátke, takmer spontánne vystúpenie súboru v priestoroch archívu, kde speváci priamo z originálneho *Kódexu Anny Schumanovej* interpretovali časť Moutonovho diela *Magnificat Primi toni*.

Česko-slovenské spojenia

V súčasnosti slovenskí a českí umelci pohybujúci sa na poli historicky poučenej in-

terpretácie starej hudby často spolupracujú. Ich blízke umelecké vzťahy mohli návštevníci festivalu zažiť hlavne na koncertoch *Salve regina* (4. 6.) a *Tutto in pianto* (11. 6.) v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca.

Na prvom zo spomínaných koncertov sa predstavil slovenský barytonista **Tomáš Šelc** a český súbor **Collegium Marianum**. Koncert dramaturgicky odvážne postavil vedľa seba svet dvorskej koncertnej a divadelnej inštrumentálnej hudby so svetom duchovnej hudby 18. storočia. Vytknúť by sa dal zvolený názov, ktorý nijako nereflektoval svetský aspekt programu, a skôr evokoval, že sa do koncertného programu zloženého z vokálnych skladieb sakrálneho zamerania dodatočne vložili inštrumentálne skladby (hoci i niektoré inštrumentálne kusy, ktoré zazneli na koncerte, by sa teoreticky dali použiť v rámci bohoslužby). Išlo však len o nedostatok na papieri, lebo súbor spolu s vokálnym sólistom predviedli dokonale zohraté hudobné divadlo.

Umelecká vedúca a inštrumentálna sólistka večera **Jana Semerádová** v inštrumentálnych kusoch veľmi výrazne prejavovala jednotlivé afekty, a to nielen svojou hrou na barokovej priečnej flaute, ale aj pohybovo, a to najmä vo *Flautovom koncerte G dur* Giuseppe Tartiniho. Naopak duchovné skladby hudobníci interpretovali vizuálne umiernennejšie, čo umocnilo hudobno-výrazovú hĺbku. Hlas Tomáša Šelca počas koncertu postupne naberal potrebnú istotu a umelec svoje majstrovstvo plnohodnotne ukázal v skladbe *Salve regina* „českého Bacha“ Jana Dismasa Zelenku. Koncert mal ešte jedno „skryté“ prepojenie na Slovensko a jubilujúci súbor Musica aeterna. Jana Semerádová totiž vo svojom príhovore zdôraznila, že na začiatku

svojej kariéry pôsobila aj v tomto telese, ktoré ju ovplyvnilo vo vnímaní a interpretácii starej hudby.

Na rozdiel od zohratého divadelného predstavenia v podaní Collegia Mariana a Tomáša Šelca sa koncert českého súboru **Musica Florea** pod umeleckým vedením **Mareka Štrýncla** a slovenského **Lotz Tria** (umelecký vedúci **Róbert Šebesta**) niesol v duchu spontánnosti. Z umeleckej stránky presvedčivý výkon narúšali občasné technické problémy pri interpretácii na chalumeau a nedokonalosti v súhre oboch súborov. Kontrastovalo to s ľubozvučnosťou sopránových árií v štýle neapolskej školy v podaní skvelej vokálnej sólistky **Michaely Rienerovej**, ktorej hlas znel ako balzam na dušu.

Koncert však bol dramaturgicky veľmi zaujímavý a je skvelé, že Lotz trio sa zaoberá predstavovaním repertoáru tohto vo svete starej hudby takmer zabudnutého nástroja, ktorý sa v 18. storočí typicky používal aj na našom území. Škoda chabého využitia kvalít českého súboru, ktorý sa okrem iného pýši aj nahrávkami symfonických diel Antonína Dvořáka. Na koncerte však hral doslova len „druhé husle“.

Nitrianske hudobné dedičstvo

Záverečný koncert festivalu patrila súboru **Solamente naturali**, ktorého umelecký vedúci **Miloš Valent** taktiež začínal ako člen Musiky aeterny. Zoskupenie známe vďaka niekoľkým CD s premiérovými uvedeniami hudby z nášho územia a unikátnemu spojeniu ľudovej a starej hudby sa 16. júna predstavilo v Moyzesovej sieni s programom *Musica nitriensis*, nedávno nahraným na CD. Ten ukázal pestrosť hudobného života na Nitrianskom hrade v období klasicizmu. S Nitrou súvisí aj osoba piaristu moravského pôvodu Norberta Schreiera (1744–1818), ktorého *Missa Solemnis ex D* zaznela na záver programu.

Súbor sa predstavil spolu s pravidelne spolupracujúcim **Vocale Ensemble SoLa** a spoločne vytvárali harmonický celok vedený sláčikom Miloša Valenta. Aj v tomto prípade išlo o zaujímavé poslucháčske objavovanie zabudnutého repertoáru. Omša vynikala klasicistickým pozitivizmom a ľahkosťou, ale aj kontrastne dramatickými a lyrickými pasážami, interpretačne presvedčivo podchytenými. Ako jediný vážnejší problém sa na strane zboru zdala chvíľami zanikajúca artikulácia spoluhlások. Našťastie sa však interpretoval notoricky známy omšový text.

Okrem menších sólistických vstupov v omši zaujal najmä virtuózný prednes árie *Va', ritorna al tuo tiranno* z opery

Catone in Utica Niccola Piccinniho (1728–1800) v podaní **Matúša Šimka**. Tá sa v Nitre zachovala s latinským duchovným textom *Ad te levavi oculos meos* (Oči dvíham k tebe). Špeciálne pôsobilo aj intímne flautové sólo **Radky Kubínovej** v *Sinfonii in D* Václava Pichla (1741–1805).

Na koncerte sa mohlo slovenské publikum opäť presvedčiť, že domáca kultúra bola i v minulosti na vysokej úrovni a že je stále čo objavovať.

ADAM ŠTEFUNKO

Velkolepé a dôstojné 50. výročie Musiky aeterny

V Sloupové síni Slovenské filharmonie se 12. 6. konal slavnostní koncert k 50. výročí nejstaršího souboru věnujícího se staré hudbě na Slovensku – **Musiky aeterny**. Koncert se konal v rámci festivalu Dni starej hudby, který letos oslavuje 25. výročí. Dramaturgie vycházela z velkolepých děl francouzského baroka z období vlády Ludvíka XIV.

Koncert však symbolicky zahájila skladba bratislavského rodáka Johanna Sigismunda Kussera: *Suita č. 1 a moll ze sbírky Composition de la musique suivant la méthode française, contenant six ouvertures de théâtre accompagnées de plusieurs airs*. Skladba se nesla v duchu velkoleposti úvodní ouvertury ve francouzském stylu, vznešenosti a zároveň lehkosti tanců, na kterých je francouzská hudba postavena. Kusser si francouzský styl osvojil poté, co po svém odchodu z rodného města do Stuttgartu strávil údajně 6 let v Paříži studiem francouzské hudby, buď přímo u Lullyho, či pod jeho vlivem. Orchestr se podařilo každý tanec velmi dobře charakterizovat s jeho příznačnými tempy a akcenty, k čemuž jistě dopomohl i fakt, že Musica aeterna hrála tentokrát ve velkém obsazení. Orchestr sice neměl k dispozici arzenál typických francouzských smyčcových nástrojů té doby, což by znamenalo různé velikosti a ladění smyčcových nástrojů, tolik typických pro tzv. lullyovský orchestr, ale jako většina dnešních evropských orchestrů hrajících francouzskou barokní hudbu hrála v obsazení 1. a 2. housle, viola, violoncello, kontrabas (violone) a cembalo. Orchestr byl obohacen o sekci dechových nástrojů: dvě flétny, dva hoboje a fagot. Druhy, množství a použití dechových nástrojů byly v té době ještě celkem variabilní a na tomto koncertě byly velmi dobře prostrídány s různými druhy zobcových fléten, což přispělo k celkové pestrosti interpretace. Hutné a barevné tutti pasáže, pro které je zvláště ve francouzské barokní hudbě tak

typická barva fléten a hoboju v unisonu s vrchními smyčci, střídaly tzv. tria sólových nástrojů: většinou dva hoboje nebo dvě flétny či dvoje housle s doprovodem basso continua. Někdy tvořilo basso continuo cembalo s violoncellem, jindy tvořila doprovod pouze viola, což přispělo ke zvukové pestrosti. Pouze na pár místech docházelo k mírné nesouhře zvláště mezi hoboji a bassem continuum, což připisuji spíše akustickému aspektu. Jistou roli jistě hrála i relativně velká fyzická vzdálenost mezi danými hráči.

První polovinu koncertu uzavřela svým slavnostním rázem a optimistickým textem *Chantons tous, en ce jour*, chaconne z opery Amadis od Jeana-Baptisty Lullyho. Pod vedením sbormistryně **Terezy Váľkové** se v ní představil brněnský **Czech Ensemble Baroque Choir**. I přes pestrost různých pěveckých hlasů, barev a stylů působil sbor velmi kompaktně a bylo slyšitelné, že spolu v této sestavě pravidelně vystupují. Sólové výstupy jednotlivých členů však byly trochu nevyvážené, nejen intonačně, ale převážně výslovností francouzštiny, která měla místy ještě trochu rezervy. Z pěveckých výkonů bych zde hlavně vyzvedla krásná sóla sopranistky **Pavly Radostové** a tenoristy **Ondřeje Holuba**, která vynikala nejen intonační přesností, ale srozumitelnou výslovností a patřičným výrazem.

Druhá polovina koncertu se nadále nesla v slavnostním rázu. Skladba *Te Deum* od Marca-Antoina Charpentiera je notoricky známá zvláště svým úvodním motivem, vcelku se však hraje jen málokdy. O to větší vzácností bylo její kompletní provedení. Orchestr hrál snad s ještě větším nasazením než v první polovině a publikum doslova strhl energií a nadšením, které z orchestru i sboru sršelo. Zde bych vyzvedla obdivuhodné sólové výkony zpěvačky Pavly Radostové a Ondřeje Holuba, ale i Romany Kružíkové či Jiřího Miroslava Procházky.

Za úspěchem tohoto slavnostního večera však převážně stojí osobnost **Petra Zajíčka**, jednoho ze zakládajících členů, uměleckého vedoucího a koncertního mistra souboru. Orchestr i sbor vedl od svého pultu s velkým vypětím a energií, za což mu jednoznačně patří velký obdiv a uznání. A nejen za to, ale hlavně za všechny ty roky, během nichž se mu soubor podařilo udržet při sobě, vychovat spoustu mladých hudebníků a pozvednout hudební kulturu na Slovensku. Orchestrů přeji do dalšího jubilea spoustu krásných hudebních projektů!

RADKA KUBÍNOVÁ

Na koncerte sa mohlo slovenské publikum opäť presvedčiť, že domáca kultúra bola i v minulosti na vysokej úrovni a že je stále čo objavovať.

S vášňou pre hudbu 17. a 18. storočia

pripravil ADAM ŠTEFUNKO

Jedným zo zahraničných hostí tohtoročných Dní starej hudby bol taliansky huslista ENRICO GATTI, ktorý spolu s čembalistom Guidom Morinim predniesol program zameraný „jednofarebne“ na sonáty v tvorbe talianskych skladateľov tvoriacich prevažne v 17. storočí. Zdanlivá jednofarebnosť však mala poukázať na nesmierne bohatstvo foriem, typov výrazu aj prístupov k štylistike husľovej hry, ktorými toto obdobie doslova prekypuje.



Téma programu vášho koncertu znela „per chiesa e camera“. V čom podľa vášho názoru spočíva rozdiel medzi duchovnou a svetskou sonátou 17. storočia? A, naopak, čo majú spoločné? Ako tieto aspekty ovplyvňujú vaše porozumenie a interpretáciu tejto hudby? Na začiatku 17. storočia boli talianske inštrumentálne skladby zamerané predovšetkým na predvedenie v rámci bohoslužieb, napríklad počas večerov, a mali charakter „rapsodických“ sonát, ktoré obsahovali niekoľko krátkych úsekov s kontrastnými charaktermi. Skladatelia ako Marco Uccellini robili priekopnícku prácu v skúmaní husľovej idiomatiky a pôsobili na dvoroch i v cirkvi.

Skladby najvhodnejšie pre cirkevné prostredie sa dajú charakterizovať poučeným komponovaním bohatým na kontrast, ktoré starí hudobníci opisovali ako „musica osservata“. V komorných skladbách často nachádzame použitie populárnych melódií, na ktoré sa písali variácie. V časoch Giovannioho Mariu Bononciniho bol rozdiel medzi žánrami veľmi zreteľný: boli tu sonáty da chiesa (vyžadovali sprievod organu), sonáty da camera (ich časti jasne naznačovali tance, na ktoré odkazovali) a sonáty da ballo. Iba posledne menované boli skutočne určené na tanec, zatiaľ čo komorné sonáty boli určené na počúvanie. Avšak aj v cirkevných skladbách je často možné pozorovať úseky s tanečným charakterom, hlavne v záverečných častiach, hoci to takmer nikdy nie je explicitne uvedené.

Samozrejme, keď hráme hudbu zloženú pre cirkev, postoj interpreta musí byť vážny a rešpektujúci miesto. Výber tempa a frázovania musí byť v súlade s akustikou kostola. Naopak, všetko môže byť svetlejšie a ľahšie v komornej a tanečnej hudbe. Samozrejme, to vždy závisí od zložitosti hudobného zápisu. Cieľom interpreta musí byť komunikácia s poslucháčmi, a preto sa pátra po tom, ako ju urobiť čo najjasnejšou a najefektívnejšou.

Hudbu 17. storočia pre husle na Slovensku nepočúť veľmi často. Akými spôsobmi približujete túto hudbu poslucháčom? Ako priniesť poslucháčovi čo najhlbší zážitok z nej?

Hudba je jazyk. Aj keď hudba, ktorú hráme, bola napísaná pred tromi alebo štyrmi storočiami, stále je to jazyk a musí sa mu dať porozumieť. Zrejme existujú ľudia, ktorí nie sú zvyknutí na určité druhy starých jazykov, a preto musíme byť schopní doviest ich k porozumeniu neobvyklých textov. Verím, že je to možné urobiť bez toho, aby sme sa uchýľovali k triku falšovania starých jazykov tým, že by sme ich nahrádzali spôsobmi a estetikou moderného jazyka.

Dovoľte mi uviesť príklad: Keď obdivujeme obrazy renesančných alebo barokových maliarov, nechceme vidieť tieto obrazy na povrchu premalované súčasnými maliarmi. Hľadáme priamy kontakt s umelcom a kultúrou jeho doby, zaujíma nás porozumenie, a tým obohatenie našej vlastnej kultúry. Rovnako sa môžeme otvoriť a ochotne prijať štýl mnohých

skladateľov minulosti, ktorí už dnes síce nie sú v móde, ale stále majú čo povedať. Niet mŕtvych jazykov, sú len spiacie mozgy.

Opísali by ste v stručnosti, ako ste sa stali interpretom venujúcim sa historicky poučenej interpretácii? Čo by ste odkázali mladým hudobníkom, ktorí si chcú budovať kariéru v tejto oblasti? Narodil som sa v starobylom meste, staršom ako Rím, a vždy som žil v blízkosti spomienok na minulosť, na rôzne obdobia minulosti. Bolo pre mňa vždy normálne žiť každodenný život obklopený pamiatkami minulosti, ktoré som považoval za súčasť seba samého. Mój prvý učiteľ hral celý život so súborom I Musici. Prostredníctvom mnohých nahrávok spred 60 rokov nám priniesli znovuobjaveného Vivaldiho, hoci s modernými nástrojmi.

Zvedavosť ma viedla k prvým kurzom hry na barokových husliach a k štúdiu v zahraničí, pretože v Taliansku v tej dobe neprebíhali žiadne aktivity v oblasti historicky poučenej interpretácie. Všetko som podnikal bez toho, aby som niekedy myslel na „kariéru“; jediné, na čom mi záležalo, bola vášeň pre hudbu 17. a 18. storočia, hľadanie neznámeho repertoáru a získavanie interpretačnej mentality, ktorá kladie predovšetkým dôraz na napodobňovanie ľudského hlasu a na komunikáciu – namiesto „svalového“ a športového postoja k nástroju. Takže: neustále získavanie hudobných a analytických schopností, nie šoubiznis. II

Enrico Gatti a Guido Morini v Kostole klarisiek na koncerte v rámci Dní starej hudby
Foto: D. Janovský

Aj keď hudba, ktorú hráme, bola napísaná pred tromi alebo štyrmi storočiami, stále je to jazyk a musí sa mu dať porozumieť.

Festival, ktorý naučil stovky ľudí milovať Šostakoviča

AGATA SCHINDLER

Koncom júna sa v už legendárnej „Šostakovičovej stodole“ v saskom Gohrischi uskutočnil 14. ročník Medzinárodných Šostakovičovských dní Gohrisch. Od 22. do 25. 6. 2023 sa v nej opäť stretli po pandémie a v jedinečnej atmosfére milovníci Šostakovičovho hudobného odkazu. Ambiciózny program festivalu reflektujúci i vojnu na Ukrajine obohatila tento rok aj jedna filmová lahôdka.

Že hudba spája, že vytvára mosty, že nepozná hranice, že, ako povedal Beethoven, vie vykreslať oheň z duše človeka, to všetko nám neraz napadne pri jej počúvaní. Že hudba dokáže vzbudiť i nádej, to vieme z jej počúvania a uvádzania v rôznych vypätých situáciách. Ale počas 14. medzinárodného festivalu Šostakovičovských dní v malej idyllickej saskej obci, v klimatických kúpeľoch Gohrisch, zistíme, že tu sa podarilo niečo, čo má hádam sotva niekde inde obdoby. Tu prebieha rok čo rok festival, ktorý priťahuje ako magnet ľudí zblízka, zďaleka i zo zahraničia.

Po ťažkých pandemických troch rokoch sa festival opäť dokázal skonsolidovať a vrátiť sa tam, odkiaľ už roky prúdili mimoriadne vydarené podujatia a podnetné myšlienky. Vrátil sa na štyri neopakovateľné dni do akusticky ideálnej stodoly, ktorá k tomu, aby sa stala koncertnou sieňou, nepotrebovala klimatizačné zariadenia ani vysokošpecializovaných akustikov. Opäť z nej stačilo vyniesť slamu, nainštalovať 500 kresiel, pódium, pár reflektorov, priniesť perfektné krídlo Steinway... To ostatné, to jedinečné fluidum a priam zázračný zvukový potenciál poskytli hrubé vysoké betónové steny, drevená konštrukcia strechy a plechová strecha samotná.

Do takéhoto Šostakovičovho kráľovstva sa umeleckému vedúcemu festivalu Tobiasovi Niederschlagovi opäť podarilo osloviť a priviesť umelkyne a umelcov z domova i zo zahraničia, ktorým z viacerých dôvodov patrí hlboká úcta. Všetci

Anders Winter: *Sláčikové kvarteto č. 8 c mol op. 110* (1960) z kolekcie koláží DSCH, vystavenej vo foyer festivalovej stodoly.



vystúpili na koncertoch bez honoráru, našťudovali ťažké, neraz neľahko stráviteľné programy len pre túto príležitosť. Nikde inde by s nimi pre ich náročnosť neuspeli. Šostakovičov festival je jednou z mála platforiem vôbec, kde môžu publiku ponúknuť aj takéto neľahké koncerty, tam, kde Šostakovičova hudba a hudba s ním spriaznená hrá prím. Nastavili veľmi vysokú latku. Pritom ich jedinou odmenou bol potlesk, ba vlastne burácanie vďačného a nezvykle dobre zorientovaného publika. Standing ovation neboli potrebné, svoje seizmografy preukázalo publikum pri počúvaní a v prestávkových debatách.

Počas koncertov vládla v publiku citelná koncentrácia, auditórium dokázalo

diferencovať vynikajúcu interpretáciu Beethovenovej „Hammerklaviersonáty“ ruskej klaviristky Yuliany Avdeevovej i vynikajúcich interpretácií Šostakovičovských *Sláčikových kvartet č. 4 a 13* súborom Quatuor Danel. Predvedenia boli bez výnimky brilantné, ako skladateľ zvíťazil u publika, čo sa potlesku týka, Šostakovič nad Beethovenom. Cez prestávku porovnávali hostia festivalu napríklad rýchlosť výmeny prasknutej struny a jej doladovanie u sólistu Isanga Endersa s vlastnými skúsenosťami alebo diskutovali o transkripciách Šostakovičovských diel Rudolфом Baršajom.

Publikum je v Gohrischi okrem hudby samotnej kompasom hudobného diania.

**Skorykova
Melódia
z r. 1982 roz-
bolavela dušu
poslucháča,
akoby bola
komponovaná
v súvislosti
s ruskou oku-
páciou Ukra-
jiny, ako sen
o mieri.**

Je zvláštne z rôznych hľadísk. Samotná obec nemá potenciál na dodanie koncertného poslucháča. Kto teda kúpil, ako bilancia festivalu uvádza, tých 3 000 vstupeniek na šesť koncertov a jedno filmové predstavenie? Väčšina vstupeniek je zakúpená pred festivalom, usporiadateľ vie, kto a odkiaľ príde. Všetky penzióny a hotely v Gohrischi sú dávno pred festivalom obsadené, obyčajne z roka na rok na termín festivalu rezervované. Hotelová 5-hviezdičková rezidencia Elbflorenz v blízkom mestečku na Labe v Bad Schandau čaká na interpretov, festivalový tím, recenzentov a na časť publika, ktorým je na koncerty ponúknutá kyvadlová doprava. Dostupné parkoviská v Gohrischi zaplaví pred každým podujatím plechová lavína áut s najrôznejšími poznávacími značkami. Za každého počasia prúdi do Šostakovičovej stodoly publikum zaošeté do večerných rób, ale aj krátkych nohavíc a sandálov. Je to publikum svižne si vykračujúce, ale i také, ktoré potrebuje paličku či chodúľku. Všetci sa hrnú hore kopčekom k stodole ako na odpust. Toto pozorujem užasnutá po celé roky, i keď viem, že ide o ľudí, ktorí vedia, kam a prečo tam idú. A teraz, po pandémie ešte viac ako predtým. Uvedomujem si, že tento záujem o šťastné hodiny s hudbou si bolo potrebné vypestovať, že samotný Šostakovičom nadšený hudobný umelecký šéf festivalu a jeho tím naučili toto verné a zvedavé publikum Šostakoviča z hĺbky srdca milovať, chodiť za ním a vytvoriť z nenápadnej dedinky mekku jeho umenia.

Gohrisch je jediným miestom mimo Šostakovičovej domoviny, kde vznikala jeho hudba. Tu skomponoval v r. 1960 jedno zo svojich najpozoruhodnejších a najintímnejších diel, autobiografické *8. sláčikové kvarteto*. A dnes je Gohrisch jediným miestom na svete, kde sa každoročne koná festival zasvätený jeho hudobnému odkazu.

Tohtoročný festival sa 25. 6. skončil koncertom ukrajinského dámskeho Mriya kvarteta a z Ukrajiny pochádzajúcej klaviristky Kateryny Titovej. Niesol sa v znamení mieru. Na programe mal sláčikové kvarteta ukrajinských skladateľov Vasyla

Barvinského, Vitaliya Hubarenka a *Melódiu pre sláčikové kvarteto* Myroslava Skoryka. Kým diela Barvinského a Hubarenka zaujali skôr výbornou interpretáciou, Skorykova *Melódia* z r. 1982 rozbolavela dušu poslucháča, akoby bola komponovaná v súvislosti s ruskou okupáciou Ukrajiny, ako sen o mieri. K dámskemu kvartetu sa na záver pridala Kateryna Titova, aby svojím frapujúcim klavírnym partom v Schumannovom *Klavírnom kvartete Es dur op. 44* doslova nadchla publikum. A aby nikoho z prítomných nenechala zabudnúť, že tieto interpretky sa po koncerte nemôžu vrátiť domov tak ako všetci ostatní, ale že si v podmienkach vojny musia nájsť nové kontakty a nové miesta existencie v nechcenom exile.

Okrem už spomenutej Beethovenovej klavírnej sonáty bol Schumann jediným skladateľom, ktorý sa na programe festivalu vymkol z okruhu hudby Šostakoviča a skladateľov 20. a 21. storočia. Nechcem na tomto mieste vytvoriť zoznam uvedených diel, ale chcem spomenúť, že vedľa Šostakoviča sa svojou „veľkostí“ prejavil hlavne Alfred Schnittke so svojím *Klavírnym kvintetom* v podaní Quatuor Danel a klaviristky Yulianny Avdeevovej, ako i *Koncertom pre klavír a sláčikový orchester*. Toto dielo odznelo v interpretácii Avdeevovej, Sächsische Staatskapelle Dresden a členov Mládežníckeho orchestra Gustava Mahlera pod vedením dirigenta Oscara Jockela. Šostakovičovi (*Suita pre jazzový orchester* z r. 1934 veľkolepo upravená pre husle a klavír Michaelom Gluzmanom) a Schnittkemu (*Prelúdium in memoriam Dmitrija Šostakoviča* či *Suita v starom štýle pre husle a klavír*) venovali svoju pozornosť huslista Vadim Gluzman s klaviristkou Angelou Yoffeovou. Na inšpiratívnom koncerte violončelistu Isanga Endersa a klaviristu Borisa Giltburga vyniklo Šostakovičovo *Sláčikové kvarteto* č. 3, upravené Giltburgom pre klavír. Úžasná faktúra, akoby boli v krídle ukryté všetky štyri nástroje...

Na programe tohto večera bolo aj udelenie „Šostakovičovej ceny Gohrisch“, ktorú pri príležitosti 80. narodenín získal z Krakova pochádzajúci a v Nemecku žijúci skladateľ a muzikológ Krzysztof Meyer,

autor významnej biografickej publikácie o Šostakovičovi. Okrem iných diel zaznela pri tejto príležitosti Meyerova *Sonáta pre violončelo sólo* č. 2 op. 109 v podaní Isanga Endersa.

Na festivale došlo aj ku konfrontácii uvedenia dvoch totožných Šostakovičových diel. Jeho *Komorná symfónia op. 83a* je spracovaním jeho *Sláčikového kvarteta* č. 4 D dur op. 83 z r. 1949. Transkripciu vyhotovil v r. 1990 Rudolf Baršaj. Spoločným znakom týchto dvoch diel je ich hlavný menovateľ: ani jedna nota navyše! Ani jedna nota navyše nebola tiež komponovaná v kratučke, drzej 22-taktovej skladbičke *Murzilka*, v prvom nemeckom uvedení klaviristkou Yuliannou Avdeevovou. Šostakovičom namaľovaný detský drahokam!

Jedno mimoriadne dopoludnie v dobre naplnenej stodole patrilo premietaniu ruského dokumentárneho filmu *Dmitrij Šostakovič – sonáta pre violu*. I keď vznikol v r. 1981, na verejnosť sa dostal prvýkrát až v r. 1987. Je to raritný dokument o Šostakovičovom živote, v ktorom sa objavia Alexander Glazunov, Ivan Solertinskij či Sviatoslav Richter. Zaznamenaná je v ňom časť rozhovoru Šostakoviča s huslistom Davidom Oistrachom v súvislosti so Šostakovičovým *Husľovým koncertom* č. 2, a taktiež sekvencia z uvedenia Šostakovičovej 5. *symfónie* s Newyorskou filharmóniou dirigovanou Leonardom Bernsteinom v Moskve za prítomnosti skladateľa. Film v dĺžke 75 minút bol rovnako pútavý ako pohnutý život a celé dielo Dmitrija Šostakoviča. Film naučil všetkých prítomných milovať Šostakoviča ešte viac.

Posledný deň mi padla do oka hosťovská kniha festivalu, ležiaca na stole pri vchode do stodoly. Medzi podpismi som zhliadla aj autogram Iriny Šostakovičovej, aj klaviristu Denisa Matsueva. A čítala som bez možnosti rozlúštenia podpisu autora, pár týchto duchaplných slov: „Ďakujem za tento festival, ktorý má neskutočného ducha. To sú koncerty, ktoré sú pre nás, hudobníkov, zmyslom toho, že sme hudobníci. Vďaka všetkým, ktorí tieto momenty umožňujú. Je to privilegium byť pri tom.“ II

Drážďanské hudobné slávnosti, ich korene i zvláštnosti

AGATA SCHINDLER

Marsalis je deväťnásobným držiteľom „Grammy“ a umeleckým vedúcim súboru Jazz at Lincoln Center Orchestra. Spolu s päťnástimi špičkovými hudobníkmi pokračuje v odkaze amerického jazzu a swingu. Jeho vzormi sú Duke Ellington, Dizzy Gillespie a Louis Armstrong. Títo originálni muzikanti položili bodku za 32 mimoriadne živými festivalovými dňami, za 63 koncertami, za stretnutiami s neobyčajne vďačným a nadšeným publikom.

V čom tkvie tajomstvo dobre obsadených koncertných siení Drážďan, mesta s podobným počtom obyvateľov ako Bratislava?

Keď som ako čerstvá študentka hudobnej vedy chodievala v r. 1966 denne na rohu námestia SNP a Leningradskej (dnešnej Laurinskej – pozn. red.) ulice v Bratislave okolo plagátov s programami divadiel a koncertov na prednášky na Gondovej ulici, myslela som si, že Bratislava je svetovým hlavným mestom hudby a kultúry.

Keď som sa v r. 1981 presťahovala z hlavného mesta Slovenska do Drážďan, do jedného z mnohých šedých krajských miest Nemeckej demokratickej republiky, prišla som do mesta s takou hudobnou tradíciou, o ktorej sa mi predtým ani nesnívalo. V tom čase práve finišovali mladé Drážďanské hudobné slávnosti. Ich 4. ročník vyšperkovalo napríklad aj hostovanie milánskej La Scaly s Claudiom Abbandom, akoby človek ani nebol žil za hermeticky uzatvorenými hranicami. Na ich 1. ročníku dokonca hostovali pre nás v tom čase nedostupní Berlínski filharmonici s Herbertom von Karajanom. Takéto triumfy formovali vtedajší obraz hudobného života Drážďan, mesta, v ktorom v tom čase nebolo ani dosť adekvátnych pódii na podujatia typu viacdňového festivalu. V troskách ležala ešte ako memento vojny i zbombardovaná Semperova opera, opera

a činohra sa delili 40 rokov o jednu a tú istú budovu. Vysoká úroveň hudobnej ponuky však frapovala. Lákala týždeň čo týždeň aj napriek chýbajúcej hudobnej infraštruktúre, pretože vyrastala celkom prirodzene z pôdy živenej stáročia hudbou.

Novým domovom sa mi stalo mesto, ktoré zaväzuje podnes jeho hudobné dedičstvo. Žili, pôsobili a tvorili v ňom desiatky veľkánov hudby, akými boli Heinrich Schütz, Johann Adolf Hasse, Johann Gottlieb Naumann, Carl Maria von Weber, Robert Schumann či Richard Wagner a s ktorým boli len v prvej polovici 20. storočia späté také umelecké osobnosti ako Richard Strauss, Rudolf a Paul Hindemith, Bronisław Huberman, Darius Milhaud, Gregor Piatigorski, Alma Rosé, Ervin Schulhoff, Richard Tauber, Leo Blech, Paul Kletzki, Kurt Weill, Arturo Toscanini, Franz Schreker, Arthur Schnabel a mnohí ďalší. Napriek turbulentnému toku všetkých spoločenských a politických udalostí, k čomu patrí aj to nešťastné nedávne obdobie pandémie, je hudobná kultúra v Drážďanoch hlboko zakorenená, má stovky svojich milovníkov, znalcov a zvedavcov. Dokonca ešte donedávna sa abonentky na koncerty Sächsische Staatskapelle Dresden či Drážďanskej filharmónie dedili z generácie na generáciu a vstupenky na ich koncerty boli nie zriedka podpultovým tovarom. O mimoriadnej hudobnej atmosfére mesta sa presvedčili i viacerí hostia z Bratislavy, ktorí boli hlavne v osemdesiatych rokoch minulého storočia súčasťou festivalového diania. Patrili k nim skladatelia Otto Ferenczy, Tibor Andrašovan, Ivan Parík, Ladislav Burlas, flautista Miloš Jurkovič, teoretici Terézia Ursínyová, Marta Földešová, Lýdia Urbančíková, Etela Čárska, Milan Adamčiak, Igor Berger, Vladimír Čížik a opakovane Hansi Albrecht.

Jazzový ohňostroj z New Yorku pod holým nebom – takto sa rozlúčili 18. 6. so svojim publikom tohoročné Drážďanské hudobné slávnosti po 30-dňovom maratóne plnom hudby všetkých foriem, druhov, štýlov a žánrov. Na záver sa najväčším mestským parkom rozoznala trúbka Wyntona Marsalisa...

Prvé Drážďanské hudobné slávnosti trvali 16 dní a boli orientované prevažne na hudobnodramatickú tvorbu. Ponúkli náročné opusy, medzi nimi Debussyho operu *Pelléas et Mélisande* či Wagnerovu operu *Tristan und Isolde*. Od tých čias prešli tieto sviatky hudby rôznymi peripetiami, menili sa intendant, festivalu hrozil zánik. Ale dnes sa s úplnou samozrejmosťou konajú v exkluzívnych hudobných stánkoch a v kultúrnej ponuke mesta hrajú prvé husle. Aj v medzinárodnom meradle sa stali pojmom, je to festival, na ktorý interpreti radi prijímajú pozvanie. Nepochybne k tomu prispel aj nedávny vznik výbornej koncertnej siene, sídla Drážďanskej filharmónie. Bilancia tohoročných 46. Drážďanských hudobných slávností s už spomínanými 63 koncertmi je v každom ohľade priam neuveriteľná a aj závideniahodná.

Napriek turbulentnému toku všetkých spoločenských a politických udalostí, k čomu patrí aj to nešťastné nedávne obdobie pandémie, je hudobná kultúra v Drážďanoch hlboko zakorenená, má stovky svojich milovníkov, znalcov a zvedavcov.

Ako sumarizoval ich intendant Jan Vogler, festivalovými podujatiami a ich atmosférou sa nechalo toho roku nadchnúť 60 000 poslucháčov, ktorí „oslavovali veľkolepých interpretov z oblasti klasickej hudby, jazzu, ako i významných zahraničných reprezentantov zo Singer-/Songwriter a elektronickej scény. Takéto žánrové obohatenie sa stretlo u publika s veľkou rezonanciou: s 91-percentným vyťažením a príjmom 1,75 milióna eur z predaja vstupeniek. Festival nadviazal na veľké úspechy v rokoch 2018 a 2019“. Pravda, toto podujatie nie je sebestačné, ale žiaden iný festival takýchto rozmerov nevykazuje momentálne ani len podobný výsledok.

K prvým podujatiam festivalu patrila trojica vypredaných koncertov, na ktorých odznela Mahlerova 3. *symfónia*. Išlo o koncert Sächsische Staatskapelle Dresden s jej šéfdirigentom Christiaanom Thielemannom, ktorý sa opakovane v lipskom Gewandhause, ďalej v nove



koncertnej sieni v Hamburgu a napokon ukončil i koncertnú sezónu Musikverein vo Viedni. Thielemann vyhodil svoju koncepciou tohto Mahlera do povetria všetky dovtedajšie hranice, koncertnú sieň uzemnil. V tom zmysle zaznelo dielo v Drážďanoch, v tom zmysle sa o interpretácii písalo aj po koncerte vo Viedni. Thielemann potvrdil a dokázal, že hlboká ľudskosť Mahlerovej hudby je záväznou. Priamo a nepriamo zaviazala spolu 1500 umelcov na 22 rôznych miestach konania festivalu. I keď sa mal niesť v znamení motta „Čierno-biele“, bol práve v tomto ročníku mimoriadne pestrý, ba prepájajúcim rôznych žánrov nekutočne farebný. Na koncertoch vystúpili také hudobné telesá a zvučné mená ako Mníchovská filharmónia, Nederlands Philharmonisch Orkest, Filarmonica Arturo Toscanini, Drážďanská filharmónia, klaviristi Emanuel Ax, Kyrrill Gerstein a Michail Pletnev, klaviristky Hélène Grimaud a Tiffany Poon, perkusionista Martin Grubinger, dirigenti Jordi Savall, Daniel Harding, Herbert Blomstedt, Tugan Sokhiev, Ivor

Bolton, Omer Meir Wellber a Marek Janowski, huslistky Midori, Anne-Sophie Mutter, huslista David Garrett a celý rad ďalších zaujímavých mien z medzinárodnej hudobnej scény.

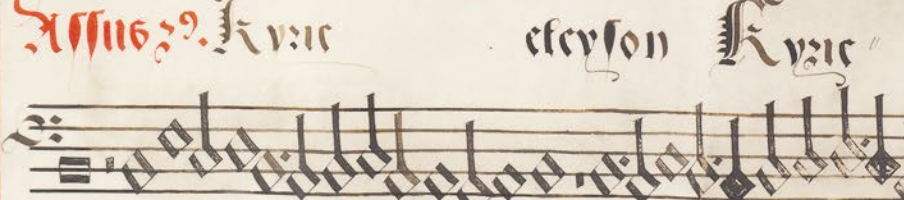
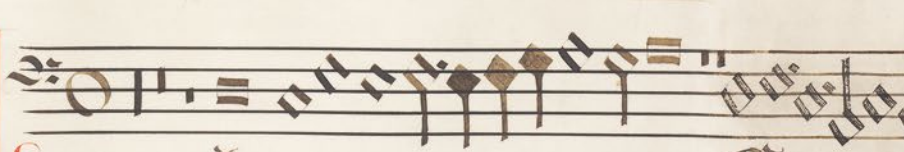
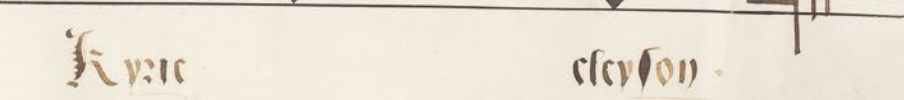
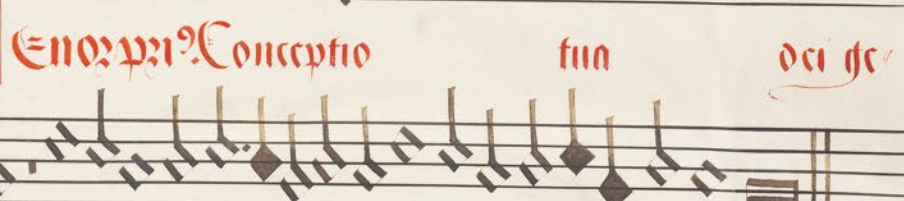
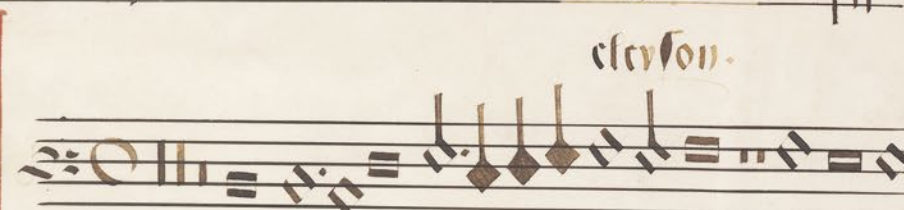
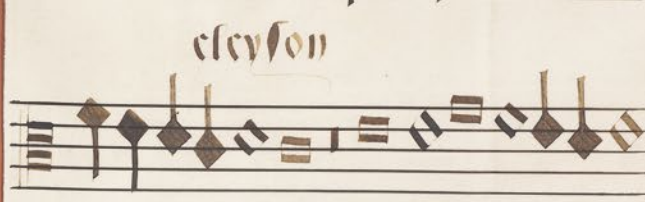
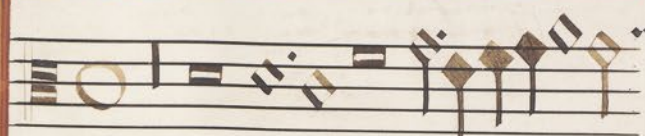
Hoci festival nie je apriórne festivalom operným, napriek tomu bol zaujímavý i po tejto stránke. K dramaturgickým zaujímavostiam patrilo uvedenie dvoch operných projektov. Helsinki Baroque Orchestra a Aapo Häkkinen priniesli poloscénicky zriedka hrávanú operu *Genoveva* Roberta Schumanna. Okrem toho predstavili Festivalový orchester (to je od r. 2012 špecialita festivalu pozostávajúca z členov renomovaných orchestrov starej hudby) a Concerto Köln pod vedením dirigenta Kenta Nagana Wagnerovu operu *Zlato Rýna*. Táto opera zaznela v rámci umelecko-vedeckého projektu, ktorý v budúcnosti pripraví každý rok jedno dielo z tetralógie *Prsteň Nibelungov* v historicky poučenom zvuku, teda tak, ako si to predstavoval Wagner pred asi 150 rokmi. Pri príležitosti štartu tohto projektu sa vydalo extra na festival do Drážďan

viacero osobností, medzi nimi aj špičkový architekt Daniel Libeskind z New Yorku.

Pohnutý večer poskytla mezzosopranistka Joyce DiDonato so svojim súborom Il pomo d'oro v projekte *Eden*, ktorý vychádza z myšlienky, že umenie je schopné pomôcť zmeniť svet k lepšiemu. V jej scénicky stvárnenom jednoliatom piesňovom programe zazneli pre jej súbor špeciálne spracované piesne a árie Charlesa Ivesa, Rachel Portmanovej, Josefa Myslivečka, Aarona Coplanda, Christopha Willibalda Glucka, Georga Friedricha Händla a Gustava Mahlera.

V DiDonatovej interpretácii a v jej neuveriteľne čistom a skvejúcom sa hlase vykvitli noty týchto skladateľov do krehkých kvetov, ba do celých kvetinových lúk. A keď v jeden festivalový víkend nastúpilo na schody pred barokovú kulisu mesta pod holým nebom 260 zboristov, stovky poslucháčov našli v hudbe dôveru, vyváženosť a tú jedinečnú hnaciu silu, ktorú je hudba schopná rozdávať. Človek takmer uveril, že hudba jedného festivalu by mohla zmeniť svet. ||

Drážďanske hudobné slávnosti: zborový open air koncert na schodoch pred barokovou kulisou mesta
Foto: Oliver Killig



Porozumieť jazyku spred päťsto rokov...

pripravili ANDREJ ŠUBA a ROBERT KOLÁŘ

Frankoflámska vokálna polyfónia tvorí veľmi zaujímavý segment európskych hudobných dejín, ktorý sa geograficky zďaleka neobmedzuje len na nizozemské krajiny. Petrus Alamire bol hudobník, kopista, obchodník, diplomat a špión, no v prvom rade autor nádherných rukopisných kódexov, vďaka ktorým sa mnoho z frankoflámskeho repertoáru zachovalo dodnes vo vizuálne exkluzívnej podobe. Jeho meno nesie nadácia s poslaním uchovávať frankoflámske pramene, no predovšetkým šíriť povedomie o tejto hudbe a uvádzať ju na koncertných pódioch. V súvislosti s otváracím koncertom Dní starej hudby, na ktorých vystúpila Cappella Pratensis, rezidenčný súbor Alamire Foundation, zavítali do Bratislavy začiatkom júna aj dvaja predstavitelia nadácie – generálny riaditeľ BART DEMUYT a manažér pre medzinárodný networking STEF CONINX. Súčasťou ich aktivít bola návšteva Slovenského národného archívu, kde je uložený Kódex Anny Schumanovej. Významná pamiatka spájaná s Katedrálou sv. Martina a jeden z najdôležitejších prameňov renesančnej hudobnej kultúry na území dnešného Slovenska v 16. storočí obsahuje práve repertoár frankoflámskej polyfónie. Vráťane skladieb Jeana Moutona, prezentovaných na otváracom koncerte.

Aké boli počiatky Nadácie Alamire a ako táto nadácia súvisí s postavou Petrusa Alamireho?

Bart Bemuyt: Pred 32 rokmi sa zišli dvaja ľudia so záujmom o výskum a sprístupňovanie frankoflámskej hudby a povedali si, že by bolo dobré zriadiť inštitúciu, ktorá by združovala výskumné aktivity s praktickými výstupmi v podobe živého uvádzania tejto hudby, pretože to je najlepšou cestou, ako ju sprístupniť verejnosti. Frankoflámska polyfónia je nedeliteľnou súčasťou kultúrneho dedičstva epochy prelomu 15. a 16. storočia, v ktorej v nizozemských krajinách prekvitali remeslá a obchod a s nimi aj tvorba veľkých holandských maliarov, vznikalo tu umenie na najvyššej kvalitatívnej úrovni.

Rozmýšľali, ako by túto inštitúciu nazvali, a práve v tom čase jeden z bádateľov, Herbert Kellman z Ameriky, zostavoval zoznam rukopisných pamiatok z dielne norimberského kaligrafa Petra Imhoffa, známejšieho pod pseudonymom Petrus Alamire. To bol začiatok nadácie a prvou výskumnou úlohou bolo vydať sa na miesta, kde sú Alamireho rukopisy uložené.

Nebolo to práve najľahšie, keďže napríklad do Vatikánskych archívov nemôžete len tak prísť a zazvoniť, aby vás pustili dnu. Ďalšie sa nachádzali vo Viedni, v Mníchove, Utrechte či v Bruseli. Alamireho meno bolo dôležité aj preto, že jeho rukopisy predstavujú sumár toho najlepšieho z hudby danej epochy. Okrem toho, Alamire pochádzal z obchodníckej rodiny, ktorá sa z Norimbergu presťahovala do nizozemských krajov a jeho záujmom bolo nájsť oblasť, v ktorej by mohol v krátkom čase zbohatnúť.

Založil si teda dielňu na výrobu rukopisov, no nie hocakých. Sústredil sa na najlepšíu hudbu, aká vtedy bola k dispozícii, a skombinoval ju s remeslami kaligrafie a kníhviazačstva. Výsledkom jeho „interdisciplinárneho“ prístupu boli luxusné artefakty, ktoré putovali do rúk kráľov a aristokracie. Alamire bol podnikateľ a aj my sa snažíme byť „podnikateľmi“ v zmysle, že hudbu z jeho rukopisov chceme sprístupniť čo najširšiemu publiku.

Je obdivuhodné, akým spôsobom nadácia dokázala prepojiť bádateľov

Keď osem spevákov stojí a díva sa do toho istého rukopisu, je to úplne odlišná skúsenosť ako moderný zborový spev.

z akademického prostredia s interpretmi. Ako v skratke funguje táto symbióza?

BD: Zaoberáme sa pôvodnými prameňmi, to znamená, že sa musíme vrátiť v čase, naučiť sa hovoriť dobovým jazykom. Sprístupňovanie hudby vyžaduje participáciu hudobníkov, ktorí majú záujem o tento jazyk a sú ochotní sa ho naučiť. Tiež sa musia vrátiť k pôvodnému spôsobu predvádzania, teda spievať zo spoločného materiálu, zhromaždení okolo jediného pultu.

Keď osem spevákov stojí a díva sa do toho istého rukopisu, je to úplne odlišná skúsenosť ako moderný zborový spev. Príde to celkom iný pocit. Spomenutý spôsob spevu je zároveň „praktickou formou výskumu“, pretože pri speve z jediného pultu, keď speváci stoja akoby v „bubline“, vznikajú odlišné alikvotné tóny. V polyfónii je každý hlas rovnako dôležitý, no veľkú úlohu v nej hrá aj vertikálna stránka, kvalita súzvuku.

Nestačí sa zaoberať len tým, čo je zapísané v notách, ale aj skúmať možné spôsoby predvedenia. Takisto treba zahrnúť lingvistov, pretože popri latinčine

sa v textoch, najmä svetských skladieb, vyskytujú aj nemčina, francúzština, holandčina... A v neposlednom rade aj expertov z oblasti architektúry, keďže tá zohráva kľúčovú úlohu pri akustike.

Akustika určitého priestoru je dôležitým parametrom pri stanovení hypotéz, ako sa mohla predvídať hudba spojená s konkrétnym miestom. Napríklad hudba Josquina des Prés z mladých rokov, keď pôsobil na severe Francúzska, znie celkom inak než tá, ktorú vytvoril pre Sixtínsku kaplnku. Dôvodom je, že bol starším a zrelším umelcom, no nepochybne aj preto, že akustické parametre Sixtínskej kaplnky sa líšia od kostolov severného Francúzska. Tak vyzerá interdisciplinárnosť dnes – a v niečom to pripomína Alamireho prístup.

V istom zmysle tak vytvárate akustické „odtlačky“ pochádzajúce z inej epochy...

BD: Presne tak. náš letný festival nesie názov Townscape – Soundscape. Dnes môžeme počuť Josquinovu hudbu v koncertnej sále v Bratislave, o deň neskôr vo Viedni, potom v Luxembursku a tak ďalej. No dobový skladateľ komponoval vždy pre daný akustický priestor a konkrétnych interpretov.

Ako vaše aktivity zmenili váš pohľad na hudbu obdobia renesancie? V čase našich muzikologických štúdií sa kládol dôraz najmä na skladateľské osobnosti, dnes sa hľadisko presúva skôr k dobovým kontextom a k interpretačnej praxi...

BD: Dôraz na interpretačnú prax je relatívne nový; kontextami sa zaoberáme už dobrých 25 rokov. Vo všetkých našich projektoch stojí v popredí vzťah hudba–skladateľ–kontext–interpretačná prax.

Stef Coninx: Dodal by som, že v tých časoch nebola osobnosť skladateľa až taká dôležitá, podobne ako pri dobových maliaroch. Ich umenie malo slúžiť Bohu, pápežovi alebo cisárovi. Ťažko teda môžeme postaviť konkrétneho skladateľa nad interpretačný štýl.

Ak by som sa vrátil k spôsobu spevu z jedného rukopisu, ktorý spomenul Bart, povedal by som, že konkrétny prameň bol aj jediným materiálom, ktorý bol

v tej chvíli k dispozícii. Všetko sa zásadne zmenilo s príchodom kníhtlače a s objavením sa samostatných hlasových zošitov. Umožnilo to šírenie hudby, ale aj miešanie štýlov. Takéto tlačiarne boli napríklad aj v Antverpách.

BD: Prinieslo to revolúciu, no tá sa udiala postupne, neprebehla v jedinom okamihu. Hudobné tlače však často vychádzali pod menami známych skladateľov, napríklad Josquina, aby sa dobre predávali, hoci dnes vieme, že autorom nebol Josquin.

Pokiaľ ide o rukopisy, teda éru do konca 15. storočia, vieme, že väčšina diel je pôvodných a mnohé z nich sa zachovali iba v jedinom prameni. Okrem toho je množstvo hudby anonymnej, čo môže z dnešného pohľadu pôsobiť zvláštne. V našej spoločnosti je nevyhnutné, aby pri všetkom bolo uvedené meno autora. Som presvedčený, že množstvo anonymnej renesančnej hudby má oveľa vyššiu kvalitu než mnohé kompozície označené nejakým menom.

Ak sa spýtate náhodnej vzorky ľudí, kto je podľa nich najväčším skladateľom éry baroka, zrejme by väčšina odpovedala, že Johann Sebastian Bach. Je to aj preto, že do výskumu aj predvádzania barokovej hudby sa v posledných desaťročiach veľa investovalo. A takmer každý región má svoje veľké osobnosti – Bach v Nemecku, Zelenka v Čechách, Vivaldi v Taliansku a podobne. No pokiaľ ide o renesanciu či neskorý stredovek, len približne desať percent hudby má známeho autora. Potrebujeme ďalší výskum, čo bude stať veľa peňazí a času. Bude potom Josquin stále predstavovať vrchol epochy? Nemám poňatia, doteraz je to pre mňa veľkým otáznikom.

Naznačili ste, že hudba bola v 15. a 16. storočí pre nizozemské krajiny jednou z exportných komodít. Podarilo sa vám bližšie osvetliť, akými cestami sa rozšírila do zvyšku Európy? Vo všeobecnosti vieme, že migrácia hudobníkov smerovala zo severu na juh, do Talianska...

BD: Adrian Willaert precestoval pol Európy z Nizozemska do Benátok. Prečo? Pretože v tom čase smerovalo množstvo ďalších umelcov a remeselníkov na juh. Dôležitým stimulom pre tento pohyb boli vtedajší panovníci a aristokracia a tiež

Som presvedčený, že množstvo anonymnej renesančnej hudby má oveľa vyššiu kvalitu než mnohé kompozície označené nejakým menom.

existujúce obchodné cesty, ktorými neputovali iba tovar, ale aj umenie vrátane hudby.

Dnes sa sústreďujeme samostatne na maľbu, hudbu, literatúru, no vtedy to bol jeden svet, medzi umeniami neexistovali žiadne bariéry. Rubens a Monteverdi žili v rovnakom období, hoci by ich málokto porovnával. Je to rovnaký príbeh, rovnaké poslanstvo. Celé roky sa napríklad veľa hovorí o Philippovi de Monte, ktorý pochádzal z Mechelenu a zomrel v Prahe; o tom, aký to bol skvelý skladateľ a že jeho hudba patrí k tomu najlepšiemu z danej epochy. Pripravujeme už štvrtú edíciu jeho diel, ktorá bude obsahovať *Madrigali spirituali*, no z jeho tvorby nie je nahrané takmer nič. Porovnajte to s Beethovenovou *Deviatou* alebo so symfóniami Brucknera a Dvořáka, ktoré máme k dispozícii v desiatkach rôznych nahrávok. Máme pred sebou ešte obrovský kus práce...

Aké sú vaše krátkodobé a dlhodobé ciele?

BD: V najbližších piatich rokoch investujeme svoje sily do výskumu v strednej Európe, pretože tu sa nachádza množstvo úžasných rukopisov a množstvo inštitúcií, s ktorými by sme mohli spolupracovať. Verím, že sa nám podarí postaviť mosty.

Z dlhodobého hľadiska je našim cieľom inovácia. Nielen v technologickom zmysle. Najmodernejšími technologickými prostriedkami síce vieme preniknúť k umeleckému dielu, no sprístupniť ho musíme prostredníctvom ľudských hlasov. Každý dnes rozpráva o virtuálnej realite a umelej inteligencii, čo je nepochybne veľmi zaujímavé, no našou úlohou je vrátiť sa k zdroju čo najprirodzenejšou formou.

SC: Chcel by som spomenúť ešte jeden aspekt. Alamire bol okrem iného diplomat, dokonca špión. Dnes je napríklad problémom zaraďovať do programov koncertov ruskú hudbu alebo prevláda snaha pozývať ukrajinských umelcov. Niečo podobné by sme mohli premietnuť aj na situáciu pred päťsto rokov. Je to síce iba môj osobný názor, no pokojne mohlo ísť o zámer, aby niektorí zo skladateľov v Alamireho zbierkach ostali v anonymite.

Alamire vedel, akú dôležitú úlohu hrajú rukopisy, ktoré často slúžili buď ako dary

pre panovníkov, alebo vznikali na konkrétne objednávky, čomu sa prispôboval aj ich obsah z hľadiska žánru alebo zahrnutých autorov. Zrejme aj z tohto dôvodu ostáva veľa vecí, ktoré sa jednoducho nedozvieme.

Diplomatický aspekt je dôležitý aj dnes, keď sa snažíme presvedčiť naše vlády o dôležitosti kultúrneho dedičstva. Bane vo Flámsku sú zatvorené, takže okrem intelektuálneho potenciálu a kultúrneho dedičstva nemáme toho až toľko v medzinárodnom meradle. Toto je tiež súčasťou nášho posolania, šíriť povedomie nielen v zahraničí, ale aj doma, o tom, aké úžasné umelecké diela u nás vznikli. Ľudia poznajú mená slávnych maliarov, ale málokto vie niečo o hudbe ich súčasníkov.

BD: Snažíme sa napríklad kombinovať rôzne umenia, predstaviť maľby aj hudbu na tej istej výstave. Keď si prezeráte obrazy Brueghela či van Eycka, do pozadia v audiosprievodcovi môže znieť trochu polyfónie – namiesto Vivaldiho *Štyroch ročných období*, čo je strašné. (Smiech.)

Diplomacia je dobrý pojem. Žijeme z peňazí, ktoré nám dá flámska vláda, teda z peňazí belgických daňových poplatníkov. Máme povinnosť priniesť spoločnosti protihodnotu. Za posledných tridsať rokov sa mnoho investovalo do výtvarného umenia, a s veľmi dobrými výsledkami: vznikli spolupráce s Viedňou, s múzeami v zámorí, čo je skvelá investícia. Vládcovia našich čias si dnes začínajú uvedomovať, že existuje aj hudba. To je súčasťou našej práce, vyražať na turné. Neveríme v diplomaciu prostredníctvom e-mailu, oveľa dôležitejšie je stretávať sa s ľuďmi osobne – diskutovať, ísť do archívu a vidieť skupinu šiestich ľudí ovládajúcich hudobný jazyk doby spred päťsto rokov spievať priamo z prameňa, ako sa to stalo dnes v Bratislave. Bolo to niečo jedinečné – myslím si, že aj pre pracovníkov archívu, nehovoriac už o spevákoch, ktorí boli dojatí a snažili sa spievať ešte krajšie. Vôbec prvý projekt, ktorý sme uskutočnili so Stratonom Bulom, sa volal *Straight to the Source*...

Ako vyzerá proces zachovávaní a sprístupňovania pamiatok, čo všetko sa musí urobiť od prvého kontaktu s prameňom po digitalizáciu a zverejnenie?
BD: Dnes je to otázka moderných techno-

lógií a, samozrejme, získavania financií, vďaka ktorým si môžeme tieto technológie dovoliť. Ide o to, aby pamiatka bola nielen digitalizovaná a čitateľná zajtra, ale aj o desať, dvadsať rokov. Naša vláda finančne podporuje digitalizáciu pamiatok ako jeden zo svojich hlavných cieľov. Ako torobiť v budúcnosti, do čoho investovať, to je veľká otázka.

Pokiaľ ide o samotný proces, veľmi dôležitým krokom je inventarizácia. Po určení, nakoľko je pamiatka dôležitá v porovnaní s inými rukopismi, ako zapadá do kontextu, môžeme zháňať peniaze a dávať dokopy ľudí, ktorí by na nej pracovali. Samotná digitalizácia, ktorú realizujeme prostredníctvom nášho mobilného laboratória, vždy niečo stojí. Je to oveľa viac než poslať fotografa do knižnice. Lynda Sayce, vedúca nášho laboratória, sa najprv vyberie do knižnice, kde sa rozhodne, ktorý manuskript by sme chceli digitalizovať, potom premýšľame nad tým, aká časť výskumu by sa dala vykonať v laboratóriu. Máme do činenia s knihami a hoci môžeme spraviť snímky jednotlivých strán, potrebujeme ju preskúmať ako fyzický objekt, zistiť, ako je zostavená, ako zviazaná. Niekedy sú v kódexoch vložené strany pochádzajúce z neskorších období a je potrebné ich odlišiť. Nedá sa to urobiť prostredníctvom digitálnych obrázkov, musíte sa prameňa dotknúť fyzicky. Lynda je nielen odborníčkou na digitálnu fotografiu, má aj doktorát z muzikológie a je tiež expertkou na knihy a kníhviazačstvo.

Niekedy v priebehu výskumu zistíme, že pamiatka vedená pod jednou signatúrou v skutočnosti obsahuje tri rôzne kódexy, ktoré niekto zviazal dokopy o dve storočia neskôr. Keď sú hotové digitálne fotografie, môžeme začať. Od začiatku práce po spoznanie prameňa do najmenších detailov zväčša uplynie veľmi veľa času.

Príkladom môže byť *Leuvenský chansonnier*. Bol to veľmi unikátny objav, obsahujúci dvanásť pôvodných skladieb, skutočný skvost, o ktorom by sa mal dozvedieť celý svet. Preto sa premiéra uskutočnila v New Yorku a nie v Bruseli. Spojili sme výskumníkov s aktívnymi interpretmi, aby sme napríklad vyriešili veľmi dôležitú otázku spôsobu výslovnosti latinčiny. *Leuvenský chansonnier* prezentujeme už

takmer desať rokov. V roku 2017 som sa zoznámil so Solazzo Ensemble na koncertatóriu v Prahe a bol som v úžase. Uvedomil som si, že týmto smerom sa bude uberať interpretácia v budúcnosti. Oslovil som týchto mladých ľudí a ponúkol im, aby spievali z *Leuvenského chansonnieru* na festivale Laus Polyphoniae. Ich prvá nahrávka sa veľmi odlišuje od tej, ktorú uskutočnili minulý mesiac. Na rovnaké noty sa dnes pozerajú celkom odlišným spôsobom, objavujú nové farby... Veľa sme sa zaoberali aj tým, ako vyslovovať latinčinu v Josquinových dielach z raného francúzskeho obdobia a z neskorého rímskeho. Napríklad pri spievaní *Stabat mater* sa mení prozódia, ak latinčinu prenesiete z francúzskeho kontextu do talianskeho; dve Josquinove zhudobnenia tohto textu, ktoré oddeľuje 15 rokov, sa musia spievať odlišne. Aj vďaka tomu vieme určiť pôvodný kontext hudby v konkrétnom prameni.

Ďalšou otázkou je pripájanie nástrojov. V rukopisoch sú vypísané len melodické línie, nikde nie je uvedené, či sa zdvojovali inštrumentálnymi hlasmi. Poznáme však kontext, veľa nám napovedia dobové maľby. Na obraze istého talianskeho maliara vidíme malý spevníček, rozmermi podobný tomu leuvenskému, položený na stole a z neho jedna osoba spieva, jedna hrá na renesančnej priečnej flaute, ďalšia na lutne. Možno toto bola ideálna podoba predvedenia takejto hudby.

Po týchto krokoch môžeme ísť takpovediac von. To znamená na festivaly ako Festival van Vlaanderen v Antverpách, Laus Polyphoniae či Voices of Passion v Leuvene, nadviazali sme spoluprácu aj s ďalšími festivalmi. Tam ľuďom prezentujeme svoje prvé výsledky.

Rukopisy, ktorými sa zaoberáte, vydržali okolo päťsto rokov. Akú máme istotu, že ich digitalizované podoby prežijú aspoň desať alebo dvadsať rokov, vzhľadom na prudký vývoj a zastarávanie technológií?

BD: Pergamen a papier pretrvali päťsto rokov; ľudia vtedy vzhliadali k Bohu a my dnes vzhliadame na cloud a trápame, či súbory, ktoré sme naň včera zavesili, sú stále tam. (Smiech.) Jednoduchá odpoveď je: Nevieme. Podobne je to s umelou inteligenciou.

Vládcovia našich čias si dnes začínajú uvedomovať, že existuje aj hudba. To je súčasťou našej práce, vyražať na turné.

18. ročník Mezinárodního festivalu komorní hudby a jazzu



ŠTVRTOK 17. 8.

FRANTIŠEK BÁLEŠ ANSÁMBEL

Zhudobnená poézia Hviezdoslava, Rúfusa, Dilonga a Smreka
19:00 h / Nádvorie Kaštieľa v Modre

PIATOK 18. 8.

FATS JAZZ BAND

Orchester hrajúci hot jazz a swing prvej polovice minulého storočia
19:00 h / Nádvorie Kaštieľa v Modre

SOBOTA 19. 8.

MALÝ KONCERT VEĽKÝCH NÁDEJÍ

Koncert žiakov ZUŠ v Modre
17:00 h / Kaštieľ v Modre

SLOVAK BRASS QUINTET

Dychové kvinteto členov Slovenskej filharmónie
19:00 h / Nádvorie Kaštieľa v Modre

NEDEĽA 20. 8.

RAŇAJKY S KOMORNOU HUDBOU:

MARIMBA NIE JE TANEC

Kiril Stoyanov & Lucia Harvanová
9:30 h / Wild Kitchen

NICOLE PRESSLER (DE)

BERGEROVO TRIO

19:00 h / Nemecký evanjelický kostol



HudbaModre

www.kcmodra.sk



HUDBA
MODRE, o.z.

hudobný život



ZUŠ
MODRA

Modrá



OPERA
SLOVAKIA

OPERA



OPERA
SLOVAKIA

OPERA

II: Stará hudba

SC: V Londýne sme napríklad videli virtuálnu výstavu Davida Hockneyho, ktorá bola neuveriteľná. Bol to úplne nový spôsob vnímania výtvarného umenia. Rozmýšľali sme potom, ako podobným inovatívnym spôsobom prezentovať polyfóniu. Naša výstava s názvom *Polyfónia v obraze*, nainštalovaná v roku 2015, bola prvým pokusom a dodnes je pozoruhodná – vstúpila do kruhového priestoru a počujete ľudské hlasy... Stále pracujeme na tom, ako čo najlepšie sprístupniť umenie polyfónie. Toto je výzvou do budúcnosti a je to už celkom odlišná činnosť ako archivácia pamiatok.

BD: Nevieme, či mediálne formáty dneška budú použiteľné pri technológiách budúcnosti. Aj preto potrebujeme štrukturálnu finančnú podporu. Každoročne ide časť rozpočtu našej organizácie na udržateľnosť systému. Skutočne verím, že vďaka peniazom od našich podporovateľov budeme môcť verejnosti prinášať hodnotný obsah aj v roku 2075. Je to každodenná práca – investovať, investovať a znova investovať. Ako do počítača, ktorý má svoj operačný systém, no každý mesiac potrebuje sťahovať aktualizácie...

Pre väčšinu profesionálnych hudobníkov sa dejiny európskej klasickej hudby začínajú kdesi pri Bachovi, Händlovi a Vivaldim, v lepšom prípade pri Palestrinovi a Monteverdim. Ockeghem, Obrecht, Josquin alebo Pierre de la Rue sú takisto veľké mená, skladatelia, ktorí vo svojej dobe písali hudbu na tej najvyššej úrovni, no stále akoby ostávali iba učebnicovými pojmi. Zmenila sa za 30 rokov činnosti vašej organizácie situácia k lepšiemu?

BD: Povedal by som, že stále nie dostatočne. Keď som ešte ako študent spevu pripravoval program absolventského koncertu, navrhol som začať gregoriánskym chorálom, pokračovať výberom zo stredovekej a renesančnej hudby a napokon skončiť Bachom. Členovia komisie povedali, že to nie je možné, že začať treba od Bacha... Bolo to asi pred 35 rokmi v mojej krajine – a to hovoríme o oddelení starej hudby! Pred 40 rokmi sa 95 percent aktivít hnutia starej hudby a historicky poučenej interpretácie v Holandsku

a Belgicku sústredilo na barokovú hudbu. Asi 5 percent sa venovalo staršej hudbe, bola to spočiatku veľmi malá skupina. Dnes je už na oddeleniach starej hudby na konzervatóriách a hudobných akademiách stredoveká a renesančná hudba súčasťou kurikula, hoci nepredstavuje jeho hlavnú časť.

Historicky poučená interpretácia sa dnes vzťahuje už aj na 19. storočie, dokonca Stravinského už dnes môžeme pokladať za starú hudbu... Potom existujú špecializované inštitúcie, napríklad Schola cantorum v Bazileji, ktorá čoraz viac inklinuje k stredoveku a renesancii. Spolupracujeme s nimi a tiež s Konzervatóriom v Haagu, dnes sa vyslovene špecializujú na frankofónsku polyfóniu. Mnoho sa urobilo, no stále nie dosť. A musím dodať, že aj na opačnom konci sveta, v Austrálii alebo USA, sa veľa robí pre to, aby sa polyfónia stala súčasťou hudobného vzdelávania aj na univerzitách. Mnoho sa toho zlepšuje v rovine interpretácie, vznikajú nové súbory, čo ma naplňuje veľkou nádejou. II

Nadácia Alamire bola založená v r. 1991 v belgickom Leuvene. Jej poslaním je uchovávať, digitalizovať a sprístupňovať pamiatky hudobnej kultúry nizozemských krajín od stredoveku po koniec 18. storočia. Združuje odborníkov z oblastí muzikológie, akustiky, architektúry, lingvistiky či digitálnych technológií s aktívnymi interpretmi. Jej súčasťou je digitálne laboratórium, študovňa, Hlasová knižnica vybavená audiotechnikou umožňujúcou simuláciu znenia vokálnej polyfónie v rôznych akustických podmienkach a Dom polyfónie slúžiaci ako priestor na usporadúvanie koncertov a prednášok a ako sídlo expozície replík dobových nástrojov. Nadácia je taktiež organizátorom viacerých festivalov sústredených najmä na renesančnú polyfóniu a zastrešuje dve vokálne telesá: Park Collegium a Cappella Pratensis.

Fascinujúce chalumeau: jemnosť, sentimentalita a intimita

RÓBERT ŠEBESTA

Je stelesnením esencie klarinetového tónu, jeho repertoár tvorí okolo 350 diel a s výnimkou J. S. Bacha ho vo svojej tvorbe použili všetci veľkí barokoví skladatelia. Rozšíril zvukové spektrum barokovej hudby, a predsa ho dnes takmer nikto nepozná. Môže za to len desať zachovaných chalumeau a dosiaľ málo prístupný repertoár. Napriek tomu si svojou jedinečnou aerofónovou sonórnosťou získava čoraz viac priaznivcov. Dôkazom sú aktuálne dramaturgie festivalov starej hudby i vzrastajúci počet hráčov. Azda je teda len otázkou krátkeho času, kedy sa chalumeau stane bežnou súčasťou inštrumentária interpretácie barokovej hudby.

Chalumeau je nástroj príbuzný klarinetu, ale vizuálne podobný barokovej zobcovej flaute. Mimoriadnej popularite sa tešil v r. 1705 až 1740, keď sa kreovala podstatná časť jeho literatúry. Nádherný tón s nezameniteľnou farbou a chromatický rozsah mu umožňovali plnohodnotné umelecké využitie. Vďaka hre v základnom registri (bez možnosti prefukovania vyšších alikvotných tónov) bol vcelku dobre zvládnuteľný pre hoboistov a fagotistov. V operách či oratóriách ho často striedali spolu s priečnou flautou (*flûte traversière* alebo *flûte Allemande*) a hobojom, ako napríklad v úvodnom choráli *Alle Ninfe ed ai Pastori, frà le selve* Fuxovej opery *La Decima Faticca d'Ercole* (1710), kde sú v oboch partoch „hautbois“ vpísané aj pasáže pre „chalumeau“ a „Flûte allm“.

Hviezdy chalumeau: Hugo, Klotsch a Erdmann

Pre niektorých hráčov sa chalumeau postupne stalo hlavným nástrojom a viacerí z nich na ňom dosiahli dych vyrážajúcu bravúru. Patril k nim napríklad vojenský hudobník a skladateľ Johann Wilhelm Hugo (cca 1688–1775), ktorý na drážďanskom dvore hrou na chalumeau zaujal Jana Dismasa Zelenku či Johanna Adolpha Hasseho. Nemecký organista a skladateľ Johann Gottlob Kittel ho spolu s hoboistom Johannom Christianom Richterom a flautistami Pierre-Gabrielom Buffardinom a Johannom Joachimom Quantzom vo

svojej básni zaradil do „neporovnateľného štvorlístka“ štyroch vynikajúcich členov drážďanského dvorného orchestra. O Hugovi doslova napísal: „*A ty, môj Hugo, možno dostaneš aj to privilégium, pretože ty na Chalmeaux, ktoré si sám pripravíš, hráš tie najťažšie kusy s najväčšou zručnosťou.*“

Vďaka interpretačným zručnostiam posúval nástroj do umeleckých výšin aj fagotista Johann Christian Klotsch, rodák zo Zerbstu. Virtuózne chalumeau party pre neho písal Johann Friedrich Fasch (1688–1758) v Zerbste a od r. 1734 aj Christoph Graupner (1683–1760) v Darmstadte. O rozvoj hry na chalumeau sa výrazne pričínal aj pôvodom pruský hoboista Ludwig Erdmann (1683–1759), pedagogicky pôsobiaci na benátskom Ospedale della Pietà ako „Maestro Professore di Salamuri“. Mimo nemecky hovoriacich území sa virtuóznou hrou na *Shalamo* preslávil cestujúci virtuóz „Mr. Charles“, celým menom Charles Carlo Vernsberg (cca 1713–1780), člen londýnskej Royal Society of Musicians, známy sólovými vystúpeniami v Londýne, Dubline, Manchesteri, Edinburhu či v rámci parížskeho koncertného cyklu Concert Spirituel.

Je zrejmé, že práve spomínaní umelci svojou hrou vytvárali originálnu zvukovú identitu chalumeau, o ktorej píše Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) vo svojich myšlienkach o estetike hudobného umenia (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1784/85): „*Jeho tón má toľko zaujima-*



Najstarší zachovaný dokument, v ktorom sa spomína chalumeau, pochádza z r. 1687.

vého, zvláštneho, nekonečne príjemného, že celá škála hudobného umenia by zaznamenala znateľné ochudobnenie, keby sa tento nástroj vytratil.“ Realitou doby však boli aj menej lichotivé reflexie jeho sonórnych a umeleckých kvalít. Johann Mattheson v r. 1713 opísal zvuk chalumeau ako „trochu kvílivú symfóniu“, ale to mu nebránilo použiť tento nástroj v niektorých svojich skladbách. Keď Schubartova *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* v r. 1806 konečne vyšla, vymiznutie chalumeau z praxe sa medzičasom stalo skutočnosťou.

Medzi šalmajom, flautou a klarinetom...

Hoci sa možno mnohí domnievajú, že jednoplátkové chalumeau s cylindrickým vŕtaním je ekvivalentom renesančného dvojplátkového kónicky vŕtaného šalmaja, nie je tomu tak. Ako píše J. F. B. C. Majer vo svojom *Museum Musicum* (Norimberg, 1732), vyrábalo sa v niekoľkých veľkostiach ladených v kvartovo-kvintovom systéme. Najmenšie diskantové chalumeau bolo ladené v f (rozsah f^1 – b^2) a dĺžkou sa rovnalo sopraninovej zobcovej flaute. Altový model (tiež nazývaný *quart chalumeau*) bol v c ladení s rozsahom c – f^2 a dĺžkou sopranovej zobcovej flauty. Tenorové chalumeau v f ladení (f – b^1) korešpondovalo s altovou zobcovou flautou a basový model v c ladení (C – f^1) zodpovedal tenorovej flaute. Všetky chalumeaux však oproti rovnako dlhým zobcovým flautám znejú o oktávu nižšie pre akustické vlastnosti cylindrickej koncovej píšťaly.

Najstarší zachovaný dokument, v ktorom sa spomína chalumeau, pochádza z r. 1687. Ide o inventár nástrojov vojvodu z Römheld-Sachsenu, v ktorom sú uvedené štyri chalumeau („Ein Chor Chalimo von 4. stücken“) zakúpené v Norimbergu zrejme od Johanna Christopha Dennera (1655–1707) – slávneho výrobcu nástrojov, známeho zdokonalením chalumeau a vynájdением klarinetu. Píše o tom Johann Gabriel Doppelmayr (1877–1750) v *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* (1730): „Johann Christoph Denner, výrobca flaut, narodený v Lipsku 13. augusta 1655, v ôsmom roku svojho veku odišiel s rodičmi do Norimbergu, kde sa usadili, a s veľkou usilovnosťou sa od svojho otca naučil, ako vyrábať lovecké rohy, čo robil ako svoje povolanie; potom sa pustil aj do výroby flaut a iných dychových nástrojov (...) Nakoniec ho láska k umeniu... na začiatku tohto storočia priviedla k vynájdeniu nového typu píšťaly, takzvaného klarinetu, k potešeniu milovníkov hudby, ďalej

tiež vyrábal opäť už dávno známy Stock alebo Racketten=Fagotto, no a konečne tiež zdokonalil chalumeau.“

Hoci sa chalumeau vyskytovalo najmä v nemecky hovoriacich hudobných centrách, doboví teoretici na čele s Johannom Matthesonom (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713), ako aj skladatelia rôznych národností používali výlučne francúzsku, respektíve taliansku jazykovú mutáciu. Zložitá gramatika písania jeho názvu napokon vygenerovala množstvo historických variantov: *chalimo*, *chalemau*, *chalimou*, *chalume*, *chalumeau*, *chalamaux*, *chalimeaux*, *chalemaux*, *chalamauz*, *chaloumeax*, *salmò*, *salmoè*, *scialmò*, *scalmaux*, *shalamo*, *schalamau(x)*, *schalümo*, *schalameau*, *schalmeau* a pod.

Viedeň ako mekka chalumeau

O tom, že minimálne dvaja z piatich hobojistov vo viedenskej Hofkapelle hrali na chalumeau, píše sám Johann Joseph Fux (1660–1741) v osobných charakteristikách uchádzačov: „Joseph Lorber, dvorný hoboista: tento žiadateľ je veľmi dobrý virtuóz nielen na tomto nástroji, ale aj na nemeckej flaute a chalumeau.“ (3. 8. 1718) „André Wittmann, hoboista: tento žiadateľ je najlepším virtuózom, akého som počul na hoboji a tiež na chalumeau.“ (21. 4. 1721)

V období medzi r. 1705 až 1740 vznikla vo Viedni väčšina repertoáru napísaného pre najmenšie diskantové chalumeau. Jeho uplatnenie v operách a oratóriách, respektíve kantátach, ako sólového obligátneho nástroja v kombinácii s vokálnym hlasom bolo typickou črtou viedenského repertoáru. V týchto áriách skladatelia používali tiež basson de chalumeau – 8-stopový najhlbší „fagotový“ typ s dvojitém U vŕtaním v tvare dulcianu v f ladení, ktorý sa podarilo identifikovať len nedávno vďaka zachovanému nástroju v salzburskom múzeu Carolino Augusteum z dielne W. Kressa. V áriách s obligátnym diskantovým chalumeau dostával v sekcii bassa continua prednosť pred fagotom, violončelom i kontrabasom, čím sa objasňujú predpisy nástrojového obsadenia bassa continua v mnohých „viedenských“ áriách, ako napríklad „Basson e Fagotto Senza Cembalo“, „Basson Chalemaux“, „Schalimo Basse“ či „Basson e Fagotti“. Ako vidíme, viedenski skladatelia pri špecifikácii basových nástrojov jasne rozlišovali medzi bassonom (cylindricky vŕtaným jednoplátkovým kontrabasovým chalumeau) a fagotom (tradične kónicky vŕtaným dvojplátkovým nástrojom). Častý



prípís „Senza Cembalo“ rušil prítomnosť čembala, čím vokálny hlas zostal obklopený iba dvomi či tromi dychovými nástrojmi, ako napríklad v árii *Ti sento in questo seno* Francesca Bartolomea Contiho (1682–1732) pre soprán, „Chaloumaux Solo“ a „Basson Senza Cembalo“ z opery *Teseo in Creta* (1715).

Práve *basson de chalumeau* sa vo viedenskom repertoári objavuje spomedzi všetkých modelov ako prvý, a to už v r. 1705 v oratóriu *La Profezia d'Eliseo nell'assedio di Samaria* Attilia Ariostiho (1666–1729). O rok neskôr nájde svoje uplatnenie aj diskantové chalumeau v opere *Endimione* Giovannio Bononciniho (1670–1747). Často vyhradené pre jednu áriu v opere alebo oratóriu sa vo Viedni stalo rýchlo módnym nástrojom, o čom svedčí aj nasledujúci dialóg z Bononciniho opery *L'Etearco* na text od Silvia Stampigliu: „*Pokúsím sa nájsť fagoty aj hoboje.*“ (Delbo) – „*Aj ja by som tam chcel mať Scialmò.*“ (Binda)¹

Čaru diskantového chalumeau neunikol ani cisár Jozef I. (1678–1711), ktorý pri príležitosti narodenín cisárovnej Amálie Wilhelminy prispel áriou *Tutto in pianto* do opery *Chilonida* Marca Antonia Zianiho (1653–1715). Ako darček pre svoju manželku skomponoval emóciami nabitú áriu, ktorá patrí k najvýraznejším svojho druhu nielen pokiaľ ide o vykreslenie melancholického afektu, ale aj pre mimoriadne vydarený spôsob spojenia sopránového hlasu (Chilonida) s diskantovým chalumeau. V intenciách viedenskej tradície predpisuje pre basso continuo „Basson de chalumeau senza cembalo“, aby dostatočne vyniklo sonórne prelínanie oboch sólových partov.

Špecifická farba diskantového chalumeau a jeho „blendovanie“ s vokálnym hlasom zohráva kľúčovú rolu aj v sentimentálnej koncipovanej árii *Nel mio core va morendo la speranza* z opery *Caio Marzio Coriolano* Antonia Caldaru. Úžasne sugestívna hudba s prepracovanou textúrou a originálnymi chalumeau idiómami využíva dur-molovú ambivalenciu paralelných tónin d mol a F dur na vyjadrenie straty nádeje naznačenej v názve skladby.

Vo viacerých áriách je diskantové chalumeau buď multiplikované, alebo nachádza farebne kompatibilného partnera vo flaute *traversière*. Výborné súznenie aerofónových zvukov

z nich tvorí dvojicu, v ktorej sa flauta pohybuje pod chalumeau a po nástupe vokálneho hlasu sa často odmlčí. Vďaka J. J. Fuxovi (napr. *Il fonte della salute aperto della Grazia nel Calvario*, 1716), A. Caldarovi (*Santa Elena al Calvario*, 1731) a G. J. Wernerovi (*Der Gute Hirt*, 1734) získava diskantové chalumeau v oratóriách aj ďalšieho nečakaného partnera – vo Viedni populárny altový trombón, ktorý je na prekvapenie kompatibilný nielen dynamicky, ale aj afektovo pri zvyrazňovaní sentimentality a religiozity textových predlôh.

Chalumeau v nemeckom prostredí: Telemann a Graupner

Na rozdiel od viedenskej praxe sa v nemeckých hudobných centrách uprednostňovali hlbšie hrajúce chalumeau. Georg Phillip Telemann vytvoril koncepciu multinástrojového využitia viacerých modelov s odlišným ladením (napríklad altové s tenorovým, altové, tenorové a basové a pod.), a tak sa rozšírilo tónové spektrum chalumeau, ktoré mali bez prefukovaných tónov obmedzenejší rozsah ako iné drevené dychové nástroje. Nemeckí autori rozšírili aj žánrovú paletu písaním inštrumentálnych kompozičných druhov: ouvertúry, sonáty a koncerty a vďaka Zelenkovi sa chalumeau integrovalo aj do chrámovej hudby.

Práve Telemann bol jedným z najlepších píšucich barokových skladateľov pre chalumeau. V komponovaní zúročil osobnú skúsenosť s hrou na tomto nástroji, ktorú nadobudol v mladosti počas stredoškolských štúdií na gymnáziu v Hildesheime. Multinástrojové využitie altového s tenorovým chalumeau integroval do ouvertúry (suity), koncertu a sonáty s pozoruhodnou umeleckou presvedčivosťou. Príkladom je *Ouverture à 5 TWV 44:6* pre altové a tenorové chalumeau, ktoré zdvojujú violety a dopĺňa basso continuo. Kombináciou dvoch rôznych modelov efektívne prepojil ich rozsahy a dosiahol ilúziu širokého tónového spektra.

Ďalším pozoruhodným dielom je *Sonata à 4 F dur TWV 43:F2*. Štvorčastová skladba pre altové a tenorové chalumeau, dvojho huslí unisono a basso continuo sa zachovala v odpise Telemannovho priateľa a kolegu Christopha Graupnera, ktorý virtuóznosť sólových partov reflektoval pomenovaním diela ako „Concerto“. Neskoršie prepísanie názvu skladby na „Sonata“ neznámym pisateľom upresňuje jej hybridnú podobu koncertantnej sonáty

Dvojkľapkové tenorové chalumeau s typickým dizajnom barokovej zobcovej flauty, vyrobené Johannom Davidom Dennerom okolo r. 1730 a uložené v Bayerisches Nationalmuseum v Mníchove
Foto: archív

Vo viacerých áriách je diskantové chalumeau buď multiplikované, alebo nachádza farebne kompatibilného partnera vo flaute traversière.

¹ Delbo: „*Vuò cercare Di trovare E i Fagotti, ed Oboè*“ / Binda: „*Piacerebbe ancora a me, Che vi fossero i Scialmò*“

Georg Phillip Telemann,
Koncert d mol TWV 52:d1
 (c. 1725) pre altové a tenorové chalumeau, sláčikovú sekciu a basso continuo.
 Tutti začiatok prvej časti
Largo s následnou redukciou na sólové hlasy, v ktorých je altové chalumeau nositeľom melodickéj línie a tenorové chalumeau plní sprievodnú funkciu.

Foto: archív



(*Sonata auf Concertenart*²), o existencii ktorej píše Johann Adolph Scheibe v spise *Critischer Musicus* (1738). Uplatnenie koncertantného princípu je neprehliadnuteľné v rýchlej druhej časti v rozsiahlych sólových virtuózných pasážach oboch chalumeau, ktoré sú jasne odlíšené od orchestrálnych tutti úsekov zastúpených zdvojenými partmi prvých a druhých huslí v unisone. Hierarchizovanie hlasov na koncertantné a ripienové nachádzame aj v nasledujúcom *Grave*, v ktorom altové chalumeau vedie melódiu, zatiaľ čo tenorové spolu s bassom continuum zabezpečuje sprievod.

K umeleckým vrcholom chalumeau literatúry sa bezpochyby radí Telemannovo *Concerto d mol TWV 52:d1* (c. 1725) pre altové a tenorové chalumeaux, sláčikové nástroje a basso continuo. Vokálne a farebné dispozície oboch sólových hlasov vynikajú obzvlášť v pomalých častiach. V zádumčivom úvodnom *Largo* Telemann necháva hrať chalumeau samo v dlhších gradačných frázach, ozvláštnených lamentačným afektom rétorickej figúry *passus duriusculus*.³ V rýchlej druhej časti sa menia nielen charakter a tempo hudby, ale aj rola melodických hlasov, ktoré necháva vyniknúť v rozsiahlych bravúrnych pasážach. V *Adagiu* sú party altového a tenorového chalumeau pomerne individualizované

a na pozadí pizzicatového sprievodu sláčikových nástrojov aj dostatočne zvukovo dominantné.

Absenciu chalumeau v tvorbe Johanna Sebastiana Bacha kompenzuje výnimočne bohatá tvorba Christopa Graupnera (1683–1760). Tento významný nemecký skladateľ je majstrom tónovej farby so záľubou v nízkych nástrojoch, ako chalumeau, fagoty či violy d'amour. Jeho motívy znejú často bizarne a nezvyčajne, no vždy vzrušujúco a zábavne. Netrápi sa komplikovanými implementáciami fűg, ale zameriava sa na zvukové efekty. Graupner napísal takmer 100 diel pre chalumeau, čo je suverénne najviac zo všetkých dobových skladateľov. Zaujímavosťou je, že v 18 skladbách píše tri chalumeau (altové, tenorové a basové), pričom basový part je vždy technicky najťažší. Jeho náročnosť znásobuje tým, že preň píše vo vysokom registri. Z doteraz uvedených diel sa umelecky najhodnotnejšie javí *Concerto à 2 Chalumeaux C dur GWV 303* pre altový a basový model a tiež *Ouverture à 3 C dur GWV 401* pre altové, tenorové a basové chalumeau bez sprievodu ďalších nástrojov. V Graupnerovej tvorbe sa však celkom určite nachádzajú ďalšie klenoty chalumeau literatúry, ktoré čakajú na svoje objavenie.

Graupner napísal takmer 100 diel pre chalumeau, čo je suverénne najviac zo všetkých dobových skladateľov.

Mr. Wilhelmi, fenomenálny drážďanský chalumista

Ozdobou koncertantného chalumového repertoáru je *Koncert B dur pre diskantové chalumeau a orchester FWV E:B1* od Johanna Friedricha Fascha (1688–1758). Tento mimoriadne kvalitný nemecký skladateľ od r. 1722 do svojej smrti pôsobil ako kapelník dvornej kapely v Zerbste, pričom udržiaval čulé kontakty s kolegami v Darmstadte, Drážďanoch, Köthene, Prahe a vo Viedni. Zerst sa v súvislosti so chalumeau spomína aj kvôli fagotistovi a chalumistovi Johannovi Christianovi Klotschovi. Faschov koncert však zrejme nebol skomponovaný pre Klot-

- ² *Sonata auf Concertenart* je sonátou s uplatnením niektorých črt koncertantná sonáta môže mať jeden z melodických hlasov virtuóznejší ako druhý. Oproti bežnej triovej sonáte sa môže začínať rýchlou časťou spracovanou kontrapunkticky, pričom tradičná prvá pomalá časť sa vynechá. A basový hlas môže byť harmonicky a figurálne prekomponovanejší.
- ³ *Passus duriusculus* je hudobno-rétorická figúra, ktorej typickou štruktúrnou charakteristikou je chromatický postup v hlase, najčastejšie v intervale kvarty. Používala sa špecificky na dosiahnutie lamentačného afektu. Ak sa vyskytla v basovom hlase, nazývala sa tiež „lamento bas“.

scha, pretože je napísaný pre diskantové chalumeau, na ktorom Klotsch nehrával a ktoré sa zachovalo v archíve drážďanskej Hofkapelle.

Na hru na tomto nástroji sa však špecializoval Johann Wilhelm Hugo, ktorý v predpokladanom čase vzniku diela pôsobil v Drážďanoch. Štvorčastová skladba je jedným z ojedinelých koncertov pre diskantový model. Mimoriadna technická bravúra sólového partu a vysoké umelecké niveau ho radia k najkomplexnejším dielam koncertantnej chalumeau literatúry. Dodajme, že aj vďaka nemu sa dnes Fasch opäť dostáva do povedomia hudobnej verejnosti a preniká na koncertné pódia.

Hugo bol so svojou hrou na diskantovom chalumeau na území dnešného Nemecka pomerne osamotený. Osvojiť si ju mohol pri pobyte vo Viedni v r. 1717–1718, kde zrejme sprevádzal drážďanského guvernéra Augusta Christopha von Wackerbatha ako saského ambasádora. Vysokou umeleckou úrovňou v hre na najmenšom chalumeau presvedčil nielen Fascha, ale aj iných autorov pôsobiacich v Drážďanoch. Jedným z nich bol úspešný operný skladateľ Johann Adolphe Hasse (1699–1783), ktorý sa v r. 1730 stal kapelníkom na drážďanskom dvore. Pre Huga napísal party diskantového chalumeau v troch operách, no najsólistickejší part sa nachádza v jeho *Koncerte F dur pre diskantové chalumeau, hoboje, fagot a basso continuo*. Štvorhlasným obsadením bez sláčikových tutti nástrojov so sólovým chalumeau a hobojom však pripomína skôr *Sonate auf Concertenart*.

Ďalšia z drážďanských skladateľských osobností, Jan Dismas Zelenka (1679–1745), si tiež nenechal ujsť možnosť integrovať do svojich diel diskantové chalumeau. S možnosťami Hugovho nástroja sa zrejme oboznámil dôkladne, pretože dokázal využiť aj extra tóny predĺženého spodného rozsahu jeho *d'amour* modelu. Žiaľ, tento nástroj sa nezachoval, a preto o jeho mimoriadnych tónových dispozíciách vieme len z niektorých Zelenkových partov, napr. v *Missa Eucharistica* ZWV 15 v časti *Qui tollis*, kde part chalumeau klesá na e¹ a *Missa Sanctissimae Trinitatis* ZWV 17, kde v *Agnus Dei* klesá dokonca na d¹. Zaujímavé je, že Zelenka ako jediný integruje chalumeau do chrámových diel, pričom „duchovné“ dispozície nástroja už pred ním úspešne preveril Johann Joseph Fux vo svojich sakrálnych oratóriách. Chalumeau v chrámových afektoch funguje senzačne a Zelenka častým používaním lamentačnej rétorickej figúry *Passus duriusculus* potvrdzuje chromatické dispozície tohto nástroja. Úžasnú sugestívnosť má diskantové chalumeau aj v árii *Ave, Deus, ave redite* z jezuitskej drámy *Sub Olea Pacis: Melodrama de Sancto Wenceslao* ZWV 15, skomponovanej pri príležitosti osláv korunovácie Karola VI. v Prahe. V tónine d mol sa obligátne diskantové chalumeau prelína so sopránom v pozoruhodnej zvukovej symbióze a sentimentálnom afekte. Zdá sa, že všetky spomínané diela pre diskantové chalumeau z Drážďan premiéroval práve Johann Wilhelm Hugo, známy aj ako „Mr. Wilhelmi“.

Vivaldiho Benátky

Aj Benátky patrili medzi hudobné centrá, v ktorých sa *salmoe* (taliansky jazykový ekvivalent francúzskeho chalumeau)

plnohodnotne integrovalo do koncertnej praxe. Ludwig Erdmann ako „Maestro Professore di Salamuri“ učil hru na *salmoe* na „Ospedale della Pietà“. Antonio Vivaldi v *Sonáte pre husle, hoboje, organ* (a chalumeau podľa ľubovôle) RV 779 z r. 1708 zatiaľ počítal s chalumeau len ako s voliteľným nástrojom. Part tenorového chalumeau bol súčasťou sekcie bassa continua a vo Vivaldiho rukopise čítame, že na ňom hrala „Sagra Candida“ (1674/75–1757) – jediná známa hráčka na chalumeau v baroku. Celkom jedinečnou črtou Vivaldiho tvorby je jasná preferencia tenorového chalumeau ako súčasti bassa continua. V tejto role ho nájdeme aj v *Concerto funebre* RV 579 (1716–1720) a *Koncertoch* RV 555 (1726) a RV 558 (1740). Výnimku tvorí len part diskantového chalumeau v árii *Veni, veni me sequere* z oratória *Juditha Triumphans* (1716), v ktorej Vivaldi narába so *salmoe* oveľa virtuóznejšie a sólistickejšie ako v iných dielach. Vivaldiho tvorbu pre chalumeau dopĺňa nedávno objavený žalm *Nisi Dominus* RV 803 (1739), ktorého autorstvo bolo dlhý čas prisudzované Baldassare Galuppimu (1706–1785).

Epilóg

Koniec zlatej éry a postupný úpadok chalumeau v druhej polovici 18. storočia rezultoval do kvantitatívneho úbytku repertoáru. Chalumeau sa aj napriek tomu objavilo ešte v dvoch Gluckových operách *Orfeo* (1762) a *Alceste* (1767) a tiež v opere *I Rovinati* (1772) Floriana Gassmana. Nástroj tiež nájdeme v dielach Franza Aspelmayra (1728–1786) a Gregora Josepha Wenera, ktorý pôsobil v Eszterházyho službách v neďalekom Eisenstadte. Počnúc oratóriom *Der Gute Hirt* (1739) Werner integroval chalumeau do celkovo jedenástich diel, z ktorých stojí za zmienku napr. aj oratórium *Daniel* (cca 1752), *Concerto à 5 parti* (1753) s koncertantným organom a *Te Deum* (cca 1760). Václav Pichl (1741–1805) napísal party chalumeau v štyroch symfóniách a tiež *Parthie* a Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) *Divertimento Notturmo*. Ústup z pozície však nezastavil ani *Koncert pre diskantové chalumeau a orchester* Franza Antona Hoffmeistera (1754–1812), napísaný okolo r. 1775 ako jedno z posledných diel vôbec.

Postupné eliminovanie chalumeau z koncertnej praxe nepochybne súviselo s vývojom klarinetu, ktorý od čisto trúbkových idiémov základných diatonických radov medzičasom dospel k celkovej chromaticizácii rozsahu a významne tým rozšíril svoje umelecké možnosti. Chalumeau odrazu stratilo výhodu idiomatickej flexibility a klarinet vďaka prefukovaniu tónov a širšiemu rozsahu definitívne vyhral nad konkurenčným jednoplátkom. Pri súčasnej revitalizácii však chalumeau ukazuje fenomenálne možnosti využitia diskantového a altového modelu pri výučbe malých detí, ktoré fyzicky ešte nevládzu hrať na ťažkom a pomerne rezistentnom modernom klarinete. Navyše, má ušľachtilejšiu a prirodzenejšiu zvukovú charakteristiku ako akýkoľvek klarinet a vie byť nositeľom fascinujúcej jemnosti, sentimentality a intimity. V komparácii oboch nástrojov je čoraz jasnejšie, že chalumeau vôbec nie je len predchodcom klarinetu, ale nástrojom s autonómnou sonórnou a afektovou charakteristikou. ||

Postupné eliminovanie chalumeau z koncertnej praxe nepochybne súviselo s vývojom klarinetu...



Začiatky slovenskej elektroakustickej hudby v spomienkach majstra zvuku

V roku 1965 vzniklo Experimentálne štúdio (Česko) Slovenského rozhlasu, pracovisko, ktoré umožnilo rozvoj autonómnej elektroakustickej hudobnej tvorby u nás. Úspech štúdia, ktoré sa už zakrátko stalo kreatívnym centrom kompatibilným s Európou, zásadne ovplyvnili dve mená v jeho začiatkoch – skladateľ Peter Kolman ako dramaturg a Ing. PETER JANÍK ako vedúci štúdia. Predobrazom legendárneho slovenského elektroakustického štúdia bola tzv. Triková réžia. Jej otvorenie roku 1964 doslova stálo na záujme a šikovnosti mladého absolventa pražskej Elektrotechnickej fakulty, ktorého odjakživa lákal aj svet umenia. 25-ročný Peter Janík splnil všetky podmienky a mal pred sebou 40 rokov, ktoré zmenili nielen jeho život, ale aj históriu slovenskej hudby.

Triková réžia bratislavského rozhlasu a prvé experimenty v scénickej hudbe

Prvé nahrávky elektroakustickej scénickej hudby do rozhlasových hier a filmov vznikali v Trikovej rézii na 1. poschodí Česko-slovenského rozhlasu Bratislava v budove na Leninovom, v súčasnosti Jakubovom námestí. Projekt trikovej rézie bol najprv pozastavený z personálnych dôvodov, otvorila sa až potom, keď som nastúpil a zohnal som si ubytovanie. V januári 1964 som totiž dostal po absolvovaní Českého vysokého učení technického tzv. umiestenku, čo v tej dobe znamenalo povinný nástup do určeného podniku, často s prísľubom zabezpečenia ubytovania. Niekedy však podniky túto požiadavku nevedeli splniť a absolventov sa zriekli. To hrozilo aj mne, bolo mi povedané, že nastúpiť môžem, ak si sám nájdem ubytovanie, inak sa so mnou musia rozlúčiť. Nakoniec ma prijal ako spolubývajúceho kolega zo štúdií a napokon medzi seba aj rozhlasáci. Triková réžia sa mohla otvoriť...

Považujem za výhodu, že som spočiatku prešiel celou realizáciou umeleckého programu: najskôr ako technik, po roku ako

majster zvuku. Realizovali sme zvukové efekty a body do hier režisérů Vlada Rusku, Imra Jenču, Eleny Bauerovej, Antona Glézla, Jožka Dánaia, Ivana Terena, Violy Muránskej, Ludmily Novákovej, Aničky Antoškovej, Evy Galandovej, Rie Páldiovej a ďalších. Na jar v šesťdesiatom štvrtom roku Výskumný ústav rozhlasu a televízie, Československý zväz skladateľov a Československý rozhlas zorganizovali prvý seminár elektronickej hudby v novovybudovanom plzenskom Elektronickom štúdiu.

V podstate súčasne sa o prácu v Trikovej rézii uchádzala takmer celá mladá skladateľská generácia a pracovisko rozšírilo svoju orientáciu aj v oblasti hudobnej dramaturgie.

R. 1965 vznikla prvá elektronická hudba, a to hudba k detektívnej hre *Polotemné pásmo* v rézii Juraja Haľamu. Autorom bol hudobný skladateľ Jozef Malovec. Jožko vtedy pracoval v Redakcii maďarského vysielania ako hudobný poradca, častejšie však bol u mňa v rézii, a tak popri elektronickej hudbe vznikalo aj naše priateľstvo.

V r. 1965 bola ocenená prvá relácia z nášho štúdia – *Nezvalova poéma Edison* v rézii Vladimíra Ruska s Malovcovou

Súčasne sa o prácu v Trikovej rézii uchádzala takmer celá mladá skladateľská generácia a pracovisko rozšírilo svoju orientáciu aj v oblasti hudobnej dramaturgie.

elektroakustickou hudbou (bola základom k jeho kompozícii *Orthogenesis*) a vo skvelej interpretácii majstra Ladislava Chudíka získala v slovenskej Rozhlasovej žatve tretiu cenu a v celoštátnej Rozhlasovej žatve dokonca druhú. Mal som tú česť byť pri tom ako majster zvuku a Jožkov spolupracovník. Za realizáciu hudby k prvej verzii *Edisona* som získal v národnej rozhlasovej žatve 3. cenu, v celoštátnej 2. cenu a moje prvé diplomy v rozhlase (neskôr počet ocenení pre naše štúdio narástol až k číslu sto), ako aj cenu na festivale v Dartmouth. Na prvej realizácii *Edisona* s nami spolupracoval aj nezbudnutelný majster zvuku Ervín Eisler a na druhej Ján Backstuber, ktorého som si vybral neskôr, v r. 1968, do Experimentálneho štúdia už v nových rozhlasových priestoroch. Nikdy som to neolutoval.

R. 1965 realizoval Ladislav Kupkovič scénickú hudbu k rozhlasovej hre Ingeborg Bachmannovej *Všetci, ktorí padajú* a Peter Kolman zasa k hre *Cikády* od tej istej autorky. V oboch prípadoch išlo o kombináciu tradičnej hudby s elektronikou. Tadeáš Salva komponoval *Vianočné oratórium* pre košické štúdio. Rozbiehalo sa to...



Technické vybavenie prvého štúdia

Naša réžia bola v r. 1964 veľmi malá, tak dvakrát päť metrov. Tvorili ju: reproduktor, mixážny stôl, asi so siedmimi regulátormi archaického typu, dva štandardné magnetofóny, jeden upravený na tzv. trikový magnetofón s jednou nahrávacou hlavou, štyri reprodučnými hlavami a s možnosťou plynulej zmeny rýchlosti v rozsahu troch oktáv, prepájací panel s niekoľkými efektovými prístrojmi, ako klúčovač na výrobu zvukovej podoby s dynamickým exponenciálnym priebehom či filtre na korekciu farby zvuku, dva ďalšie magnetofóny a stolík s laboratórnymi generátormi.

Niektoré efektové prístroje pre nás realizovalo Vývojové oddelenie rozhlasu s Mikulášom Zimom, popri ňom sa vystriedali traja spolupracovníci – naposledy Jaroslav Kusenda, trpezlivý a spoľahlivý odborník. Pán Zima realizoval podľa zahraničných, vlastných i našich námetov prístroje na svoju dobu veľmi invenčné. Išlo o technické zariadenie, ktoré vtlačalo našej produkcii pečat a dodávalo štúdiu v tej-ktorej fáze vývoja špecifickú farebnosť. Trikový magnetofón, ktorý sa hrdil menom „Matka režisérov“, sme používali renovovaný ešte aj neskôr v novej budove rozhlasu v 80. rokoch, predovšetkým na vytváranie ozveny. Veľké uznanie pri organizácii nášho štúdia

Peter Janík (vpravo)
v začiatkoch práce
v Československom
rozhlasení, v prenosovom
autobuse počas Bratislavskej
lýry 1966
Foto: archív PJ

**So zvyšujúcim
sa skladateľ-
ským záujmom
sa pracovisko
začalo oriento-
vať viac-menej
na hudobnú
produkciiu.**

patrí hlavnému inžinierovi Čs. rozhlasu v Bratislave, pánovi Ing. Zdenkovi Jedlíčkovi, ktorý nám vychádzal vždy v ústrety. V bratislavskom rozhlasení existovala dobrá spolupráca s Výskumným ústavom rozhlasovej techniky v Prahe. Od r. 1968 už naše štúdio oplývalo slušným prístrojovým parkom, ako napr. rôznymi modulátormi na zmenu farby zvuku, filtermi na úpravu frekvenčného pásma či temporegulátorom, ktorý mohol meniť dĺžku skladby bez zmeny intonácie. Prístroj sme využívali v elektroakustickej hudbe, ale aj vo folklóre alebo v produkcii iných žánrov, vrátane klasickej hudby.

Peter Kolman a vznik Experimentálneho štúdia

So zvyšujúcim sa skladateľským záujmom sa pracovisko začalo orientovať viac-menej na hudobnú produkciu. Peter Kolman bol v tom čase zamestnaný v rozhlasení ako pracovník Hudobnej redakcie pre vážnu hudbu a na starosti mal hudbu dvadsiateho storočia. So svojím rozhľadom, nekompromisnou a neservilnou povahou voči vtedajším mocipánom bol v redakcii vnímaný ako mierne „nepohodlný“. Peter pôsobil dojmom človeka udržiavajúceho si v styku s ľuďmi istý odstup. V lietadle do Varšavy, kam sme cestovali na služobnú cestu, sme si však potykali a ja som získal výborného, odborného a korektného priateľa a spolupracovníka.

Existencia poľského Elektronického štúdia, ktoré viedol Józef Patkowski spolu s technickým vedúcim Ing. Krzysztofom Szlifirským, mala veľký vplyv na našu technológiu a na ďalší hudobný vývoj bratislavského štúdia – išli sme overenou cestou, berúc do úvahy vlastné špecifiká. Peter Kolman mal v tejto oblasti mimoriadny odborný prehľad, vedel predpokladať aj realizačné trendy elektroakustickej hudby, a tak som nielen ja nadobudol presvedčenie, že je človekom na svojom mieste. Štúdio počas jeho vedenia získava v hudobnom svete vysoký kredit, vzniká charakteristická „Bratislavská škola“. Pozoruhodná bola aj Petrova systematická dramaturgická práca, počas vedenia štúdia komunikoval aj s množstvom partnerských inštitúcií. S Petrovým nástupom do funkcie vedúceho Trikového réžie r. 1965 sa zmenil aj názov pracoviska na Experimentálne štúdio Československého rozhlasu Bratislava.

Prvá bola Orthogenesis...

Malovcova skladba *Orthogenesis* vznikala pôvodne ešte ako scénická hudba pre gramofónovú platňu *Moderná svetová básnická tvorba v slovenských prekladoch*, ktorú vydal Supraphon v edícii Gramoklubu v r. 1967. Pracovali sme v nočných hodinách, mimo štandardnej pracovnej náplne. Pamätám si jeden jesenný deň r. 1966, keď sme už obaja mleli z posledného, ako



mi Jožko, ležiac v krčoch na chodbovom odpočívadle (dávala o sebe vedieť cukrovka), dával pokyny do réžie, čo nechať a čo vyhodiť z pripraveného zvukového materiálu na mixáž. Nastrihával som hlavne mechanickým strihom zo zvukových pásov, ktoré boli rozvinuté podľa príbuznosti, dynamickej hladiny a farby zvuku. Na stene viselo množstvo magnetofónových slučiek čakajúcich na aplikáciu. O pár dní nato vznikla autonómna elektroakustická kompozícia na Slovensku. Jej stereofonická verzia sa zrodila takisto koncom r. 1966 v činohernej réžii VI, kde sme synchronizovali štyri pásy (po mechanických strihoch nožničkami vyzerali skôr ako mozaika) z monofónnych magnetofónov, pridali sme dozvuk a robili zväčša dynamickú mixáž s lokalizáciou jednotlivých stôp na prakticky konštantné miesto na stereofonickej báze. Pretože v Bratislave stereofonická réžia ani štúdiové stereomagnetofóny neexistovali, použili sme na záznam komerčný Philips RK 57 s rýchlosťou 19 cm/s. Nechýbalo však veľa a Jožko mohol o svoj primát na Slovensku prísť, pretože Peter Kolman a Miro Bázlik začali pracovať na svojich autonómnych skladbách ešte pred ním. Peter pracoval na diele *Moto non perpetuo*, ktorého prvá časť (cca 2 min.) ostala ako torzo v našom archíve. Peter používal zvuk hlinených hracích guľiek, ktoré sme púšťali do vaničky s vodou, zvuk sme

Jozef Malovec za mixážnym pultom počas Smolenických seminárov koncom 60. rokov.
Foto: archív PJ

Nechýbalo veľa a Jožko mohol o svoj primát na Slovensku prísť, pretože Peter Kolman a Miro Bázlik začali pracovať na svojich autonómnych skladbách ešte pred ním.

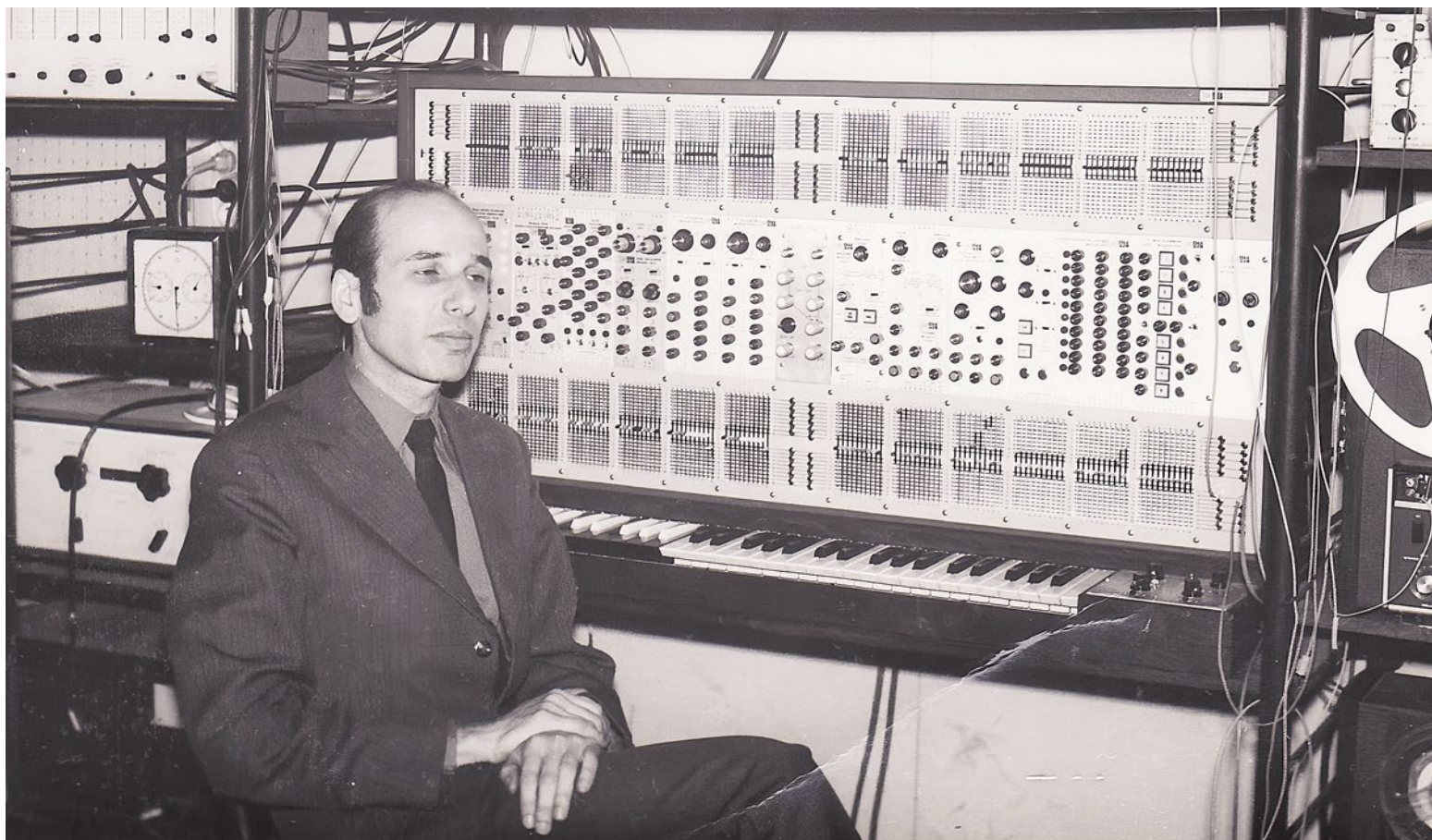
nahrávali mikrofónom AKG C12. Spomínané guľky mali tú nevýhodu, že sa dali použiť len raz – rozpúšťali sa totiž vo vode. Peter sa potom už k tejto skladbe nevrátil. Šancu byť prvým mal aj Miro, ktorý počas prvého kontaktu s našim štúdiom prišiel na nápad využiť šumový generátor a ostro rezajúce filtre. Partitúra jeho kompozície mala grafický tvar podobný pyramíde – jej spodnú, najdlhšiu časť charakterizovali hlboké šumové tóny. Na tento základ sa postupne vrstviť vyššie a vyššie frekvenčné spektrá šumu až po vrchol a po jeho dosiahnutí opäť znelo len to, čo ostalo na nižších stupňoch. Vlastne si už ani nepamätám, koľko sme tých stupňov urobili. Miro zrejme sám usúdil, že v jeho schopnostiach sú v tejto oblasti iné vrcholové stupne, čo v ďalších rokoch výrazne predviedol.

Darmstadt 1966

Na pozvanie sme odcestovali do Darmstadtu (1966) na Ferienkurse für Neue Musik. Prednášali tu Stockhausen, Kagel, Brown, Dahlhaus, Maderna a iní, aj páni od nás – brnianski skladatelia Berg a Piňos. Bolo nás tam z Československa asi dvanásť. Počas Stockhausenovej prednášky sa ozval jeden z domácich návštevníkov, že táto hudba je komunistickou propagandou. (Nás doma potom o pár rokov neskôr predstavitelia kultúry presviedčali, že tento druh hudby je kapitalistickou

propagandou...) Vo vystúpení spomínaného pána zaznelo voči Stockhausenovi: „...*chcel by som vám dať jednu otázku, ale nechcem vás zosmiešniť!*“ Stockhausenova odpoveď: „*Pokojne sa pýtajte, no dajte si pozor, aby ste nezosmiešnili seba.*“ Pár hodín sme s Petrom Kolmanom strávili na exkurzii v kolínskom Elektronickom štúdiu u Stockhausena. Z technológie nám však veľa neprezradili a zrejme boli radi, že sme ich dlho nezdržovali. V Darmstadte som sa bližšie zoznámil s Ivanom Paríkom, Petrom Faltinom i s ďalšími účastníkmi. Zavládla úžasná tvorivá i spoločenská atmosféra, koncerty boli na vysokej umeleckej úrovni. Bol som tam len raz v tom 66. roku, no pozvánku na prázdninové kurzy som dostával ešte pár rokov – príkladná dôslednosť, hodná nášho bývalého suseda.

Naše štúdio sa na jar 1968 presťahovalo zo stiesnených priestorov bývalej Trikovej réžie do priestorov uvoľnených po poštovom úrade v komplexe Československého rozhlasu na Leninovom, teraz Jakubovom námestí. Bratislavský rozhlas na Leninovom námestí bol druhým projektom v Európe po kolínskom rozhlase postaveným ako vyslovene rozhlasový objekt so skvelou akustikou. Záujem o tvorbu bol značný a presahoval naše realizačné možnosti. Začíname s novým remixom Malovcovej *Orthogenesis* – kompozícia z r. 1967 zažíva svoju kvadrofonickú podobu na Festivale



elektronickej hudby vo Florencii v r. 1968, kde má veľký úspech. Pripravujeme Smolenické semináre a zabezpečujeme koncert Karlheinz Stockhausena – jeho kompozíciu *Mixture II* v Koncertnej sieni rozhlasu na Vajanského nábreží (teraz Moyzesova sieň). Modulátory na vystúpenie (v našej realizácii) obsluhujú Peter Kolman, Jozef Malovec a Ivan Parík.

Smolenice

Šťastným krokom bolo zaštitenie Smolenických seminárov nielen rozhlasom a televíziou, ale i Ústavom hudobnej vedy. Spoločenským významom a odbornosťou, publicitou a organizáciou sa vyrovnali zahraničným podujatiam. Peter Faltin, Laco Kupkovič, Ivan Parík so svojou budúcou pani Magduškou, Peter Kolman, Naďa Hrčková, Elena Mlynarčíková a ďalší prejavili úžasné organizačné a prekladateľské schopnosti. V apríli 1968 sa tak zrodil prvý Seminár novej hudby v nádhernom smolenickom kaštieli s účasťou Karlheinz Stockhausena. Semináre sú zdokumentované v textoch Nade Hrčkovej a Ľubomíra Chalupku, ja sa obmedzim na prínos našich autorov v oblasti elektroakustickej hudby. Mali tri ročníky a jeden reminiscenčný po nežnej revolúcii.

V kompozícii s názvom *Ad libitum* umiestnil Ladislav Kupkovič muzikantov

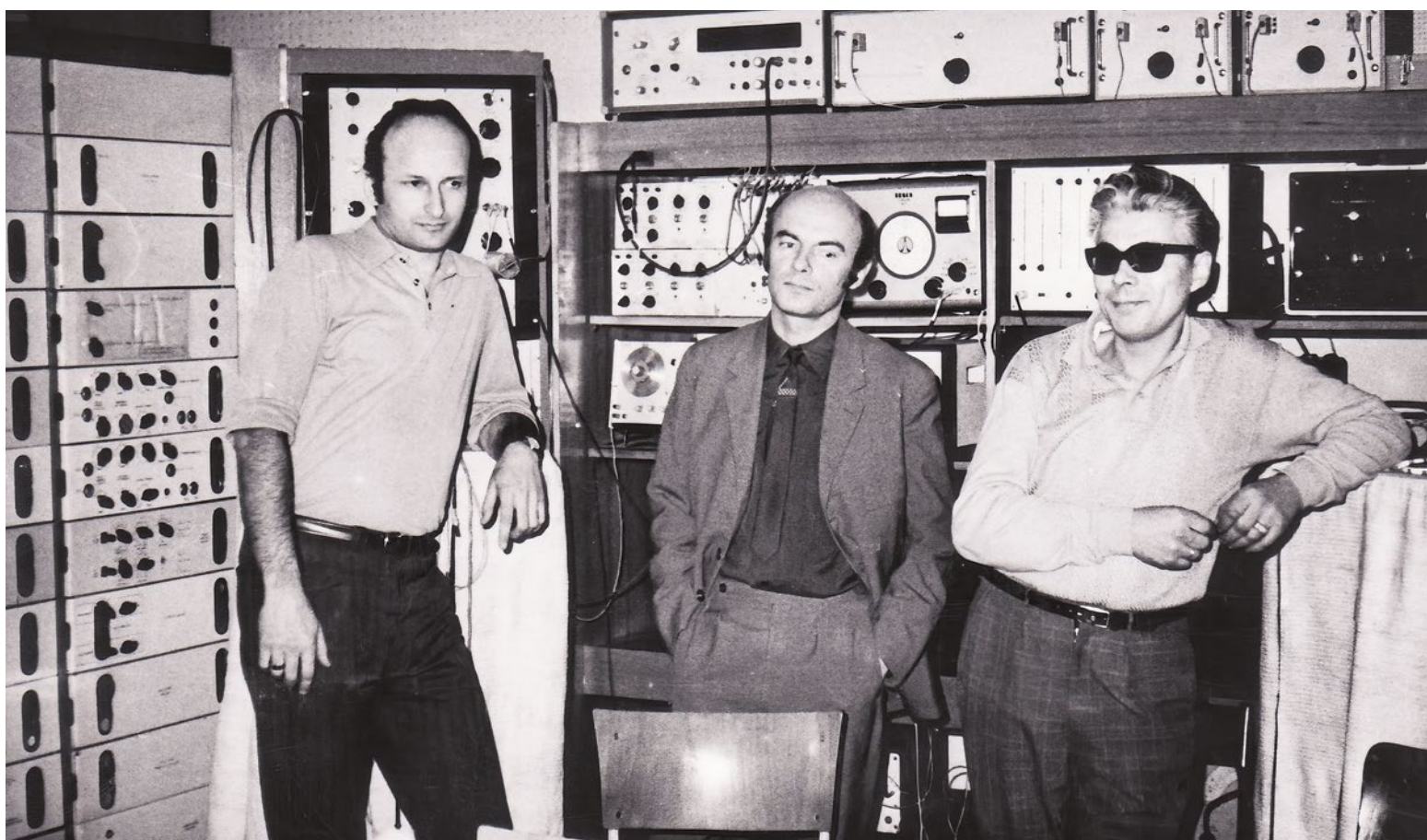
do rôznych priestorov kaštieľa. K dispozícii bola hudba z pásu. Priestory sme určili v závislosti od typu nástroja, akustických parametrov (doba dozvuku miestnosti, vzdialenosť od susedného zdroja a pod.) Tiež sa bral do úvahy počet návštevníkov v miestnostiach. Dôležité boli hlavne tri priestory, v ktorých sa sústredili divácke zásahy a vstupy do kompozície. V jednej miestnosti boli sústredené rôzne hudobné nástroje – sláčikové od huslí po kontrabas, dychy od pikoly po tubu, v druhej snímanie ľudského hlasu, resp. hudobného nástroja mikrofónom na magnetofónový pás s úpravou frekvenčnými filterami, použitím spätnej akustickej väzby a dozvukovým zariadením s možnosťou ovládať regulátory hlasitosti mixážneho pultu. Mnohí boli prekvapení, že aj jednoduchý úkon plynulého stiahnutia zvuku „do clony“ vyžaduje dlhší nácvik. V treťom priestore bolo vybavenie elektronického štúdia s efektovým zariadením, ako kruhové modulátory (na ich výstupe je súčtová a rozdielová frekvencia vloženého materiálu) s generátorom elektronických sínusových kmitov, reverberácia. Tu si mohol návštevník odskúšať znenie rôzneho kmitočtového priebehu od sínusového tvaru cez obdĺžnikové až po úzke impulzy s najbohatším zdrojom spektra. Každé pracovisko malo svojho vedúceho. V posledne menovanom elektronickom

Peter Kolman ako dramaturg Experimentálneho štúdia
Foto: archív PJ

laboratóriu to bol kolega Ján Backstuber, v nástrojovom perkusionista František Rek s trombonistom Františkom Hudečkom – obaja muzikanti Slovenskej filharmónie. V priestoroch snímania zvuku nám vypomohol majster zvuku Tibor Szabó zo Slovenskej akadémie vied. Od nich sme mali aj dva poloprofesionálne stereo magnetofóny Revox, slúchadlá požičané z televízie. Podstatnú techniku sme premiestnili z Experimentálneho štúdia. Laco a ja sme sedeli na schodišti medzi prvým a druhým poschodím. Mal som na starosti mix jednotlivých skladieb do reproduktorov v určenom priestore a čase. Laco dával dirigentské pokyny interpretom, najmä nástup, cez mikrofón do slúchadiel.

Keďže Laco Kupkovič a Peter Faltin nedostali povolenie predĺžiť zahraničné študijné dvojročné pobyty a rozhodli sa emigrovať, prebral organizáciu seminárov roku 1970 Ivan Parík a jeho pani Magda. Nosným hudobným programom bolo účinkovanie Skupiny pre Novú hudbu pod vedením Maurícia Kagela s unikátnymi nástrojmi a zvukovosťou, Slovenskí madrigalisti so Zeljenkovou skvelou kompozíciou *Hry* a Ivan Parík prezentoval premiéru svojej elektroakustickej priestorovej skladby *Vežová hudba* pre 12 dychových nástrojov, ohraničenú kostolnými zvonmi, ktoré bežal osobne obslužiť

Laco a ja sme sedeli na schodišti medzi prvým a druhým poschodím. Mal som na starosti mix jednotlivých skladieb do reproduktorov v určenom priestore a čase.



Jožko Malovec do miestneho smolenického kostolíka.

V období normalizácie sa ozývali hlasy, že festival je miestom na stretávanie sa reakčných, dekadentných živlov (porovnaj spomínaný Darmstadt '66) a zneuctovaním kultúrnej pamiatky, akou je Smolenický zámok. Spomínam si, ako mi režisér Pavol Fúko hovoril, že keď mali v televízii redakčnú projekciu dokumentu zo Smoleníc '69, jeho vedúci komentoval vystúpenie Kagelovej skupiny slovami: „Dobre, že som dnes neraňajkoval, inak by som sa dogrcaľ.“ Smolenické festivaly nakoniec zakázali.

Roku 1991 sme si opäť Ivanovou zásluhou pripomenuli Smolenice ako nostalgickú reminiscenciu. Nik z vtedajších protagonistov z rôznych dôvodov už nemôže alebo nie je schopný nadviazať na minulé. Ono sa to vlastne ani nedá. Smolenice ostanú akýmsi pomníkom, do ktorého neslobodno vryť nové slová.

August 1968 a ďalej...

Augustové udalosti ma zaradili do štábu, ktorý vysielal našim občanom povzbudzujúce informácie a usmerňoval ich činnosť. Vysielali sme zväčša z telekomunikačného prepojovača, ktorý sa v tom čase dokončoval na Ahoji (kopec pri Bratislave) a bol už linkovo spojený s celou republikou. I to bolo zaujímavé

Zľava: Peter Janík, Roman Berger a Ján Backstuber koncom 60. rokov
Foto: archív PJ

a poučné. Postupne sme sa, spolu s normalizáciou, vracali späť na „Leninovo“. Po návrate do práce sme v štúdiu neustále nachádzali nejaké sabotážne poruchy, ktoré za sebou zanechali sovietski vojaci. Chýbali niektoré drobné predmety, ale hlavne boli prerušené káblové spojenia za prepojovacím panelom. Veľké trsy vodičov boli prestrihnuté a vtlačené späť na pôvodné miesto, aby zmarili „kontrarevolúciu“. Možno je zaujímavé, že tí, čo sme sa angažovali, sme za odmenu dostali týždennú rekreáciu v Jasnej, a po čase, keď sa situácia „normalizovala“ a uvažovalo sa, ako ten náš „výlet“ ospravedlniť, rozhodol niekto, aby nám asi polroka strhávali 100 korún z výplaty, a tak sme si pobyť museli zaplatiť sami. Návšteva s tankami zostávala, my v rozhlase, našťastie, tiež...

Staré politické štruktúry zatiaľ chytali nový dych a chystali nenormálnu „normalizáciu“. Napriek tomu v prvých mesiacoch po „auguste“ však vo výrobe experimentálnej hudby začína u nás konjunktúra. Ešte ostávajú kontakty so zahraničím, a tak sa realizácia elektroakustickej hudby rozbieha naplno. Pokračujú koncerty. V bratislavskej Redute má premiéru *D 68* Petra Kolmana, *Hudba k vernisáži* od Ivana Paríka, *Punctum Alfa* Jozefa Malovca a ďalšie kompozície v kvadrofonickej realizácii. V rozhlase sme trávili celé dni i dlhé večery a popri

tradičných nahrávkach sme realizovali aj veľký projekt Ladislava Kupkoviča pre západoberlínsky projekt súboru Hudba dneška.

Roky 1968 a 1969 predstavovali novú etapu v činnosti štúdia, predovšetkým novú vlnu elektroakustickej tvorby a prvé stereofonické nahrávky z oblasti umeleckého slova. Prvé autonómne elektroakustické dielo Petra Kolmana *D 68* považovali predstavitelia vtedajšieho hudobného Olympu (alebo Kremľa?) za provokáciu. Ich neomylná stranícka predtucha im hovorila, že „D“ v názve znamená demokraciu, diktatúru, diverziu, dokument atď. Obsah skladby tak spájali so vstupom „spriatelenej“ armády 21. augusta 1968 do našej republiky. Niektoré pasáže Petrovho diela – napríklad rytmické zvukové rázy z tónového generátora – skutočne vyvolávali obraz pochodujúcej vojenskej masy. Pri príprave materiálu sme jednotlivé časti skladby či ruchy nahrávali na kotúče s MG páskou, ktoré mali pre orientáciu svoju skratku (A, B, C, D...P, R...) a poradové číslo. Jeden z týchto kotúčov mal značku *D 68*, podľa ktorej Peter skladbu nazval. Tvrdil to – okrem iných – i mne a Jankovi Backstuberovi. Peter zrejme nechcel, aby jeho spolupracovníci niesli prípadné následky za jeho osobný protest. Dodnes nevieme, ako to skutočne bolo. No nech to bolo akokoľvek, šlo by



tu o jediné „klamstvo“, s ktorým sme sa u Petra počas našej dlhoročnej priateľskej spolupráce stretli, a aj to bolo evokované pravidlom „vyššieho princípu“. Nech by bola mala skladba akýkoľvek názov, vždy by bola bývala podozrivá.

Berlín: Kupkovičova *Musik der Gegenwart*

Pozastavím sa pri prvom „priestorovom koncerte“, veľkom projekte Laca Kupkoviča a súboru Hudba dneška v Berlíne, pod názvom *Musik der Gegenwart*. Pred samotným koncertom v decembri 1968 letel Laco so mnou do Západného Berlína, do rozhlasu Sender Freies Berlin, kde sme sa stretli s dramaturgom koncertu redaktorom Dr. Wolfgangom Beckerom, a Laco dohodol organizačné podmienky. Potom sme urobili prehliadku priestorov Akademie der Künste a určili rozmiestnenie účinkujúcich a reproduktorov, všetko prebehlo hladko. Laco doma vyhotovil orientačný návod koncertu. V Experimentálnom štúdiu sme s Jankom Backstubrom trávili celé dni i dlhé večery a popri tradičných nahrávkach v rámci tvorby pre vysielanie sme realizovali aj tento veľký

Ladislav Kupkovič začiatkom 70. rokov, už v emigrácii, v štúdiu v Kolíne n. Rýnom
Foto: archív PJ

Peter Janík počas koncertu elektroakustickej hudby v koncertnom štúdiu SRo v r. 1999
Foto: archív PJ

projekt založený na ovládnutí priestoru hudbou.

6. januára 1969 bolo všetko pripravené na koncert, technici berlínskeho rádia skvele odvedli svoju prácu. K dispozícii sme mali dva štvorstopové magnetofóny, rad reproduktorov a zaistenie kontaktu s účinkujúcimi pomocou bezdrôtového slúchadlového systému. My sme vybali naše zvukové upravovače, asi 4 kotúče širokého MG pásu a ďalšie nahrávky na stereo záznamoch.

Laco zrealizoval svoje *Preparované texty* (ako základ poslúžili smolenické *Profily*), založené na živej interpretácii istého nástroja (alebo viacerých nástrojov zúčastnených na nahrávke kompozície), k nemu z pásu postupne z reproduktora zaznievala celá orchestrálna pasáž a zasa sa strácala, a tak sa prelínal živý detail s celkom. Napríklad v *Preparovanom texte II* (PT II) znel sólovo part druhých huslí (interpret Viliam Farkaš) z 2. časti Brahmsovej 1. symfónie a k nemu sa zvukovým prelnutím pridala orchestrálna sprievod. Laco dával hráčom pokyny do slúchadiel, a tak v celom priestore mohlo zaburáčať tutti všetkých

nástrojov. Koncert tvoril aj rad komorných alebo sólových kompozícií od ďalších skladateľov. Práca to bola náročná v rôznych ohľadoch. Všetko malo svoj priestor a čas. My s Jankom sme obsluhovali magnetofóny a efektové zariadenia. Pre tento koncert sme nahrali (okrem iného) aj *Etudu* na motívy Offenbachovej *Barcarolly*. Laco pri nahrávaní v Bratislave sústredil takmer všetkých bratislavských hráčov na sláčikových nástrojoch v terajšej Moyzesovej sieni.

Záver prvého priestorového koncertu v Berlíne patrila Zolovi Janikovičovi, hudobníkovi z orchestra SND, ktorý presne o 22. hodine zapol na schodisku v hale tranzistorový prijímač s vyladenými nočnými správami berlínskej rozhlasovej stanice a po ich skončení – asi po piatich minútach – neustále opakoval na akordeóne jeden takt promenádnej skladby *Les Adieux*, až do odchodu posledného poslucháča tak, ako to predpisoval Lacov odvážny koncertný projekt. Pred nemeckým publikom zaznela v úryvku z nahrávky Beethovenovej *Ódy na radosť* aj mixáž zvuku domácich zvierat ako symbol zverstiev, ktoré sa udiali vstupom vojsk do Česko-



slovenska r. 1968 a paradox v súvislosti so Schillerovým textom, nabádajúcim k zbrataniu sa národov. Priznávam sa, že tohto miesta sme sa s Janom Backstuberom dosť obávali. Výsledok bol však úspešný.

Live elektronika Bratislavskej školy

Ak spomíname live verziu koncertov s elektronickou či elektroakustickou hudbou, Bratislavská škola sa vyznačuje použitím všetkých materiálnych zložiek na realizáciu, medzi ktoré patria elektronicky generované zvuky, konkrétne ruchy a tradičný vokálny alebo inštrumentálny prejav. Je ponechaná voľnosť skladateľovi, ktorý má možnosť voľby. Je samozrejmé, že jednotlivé zložky je možné využiť bez obmedzenia. Ladislav Kupkovič bol zanietený pre avantgardnú tvorbu, ktorá poslucháča – aj ako diváka – nenechala bez odozvy. Jozef Malovec bol známy výrok, že subjekt sa predovšetkým nesmie nudiť a jeho pocity môžu byť pozitívne i negatívne. Napokon, o to išlo aj Kupkovičovi. Vždy túžil zapojiť do tvorivej akcie aj diváka.

V spomínaných rokoch nastupujú na scénu kompozície viacerých skladateľov, kde je spolu s elektroakustickým podkladom na scéne živý interpret. Podklad je často upravený v štúdiu, ale i priamo počas produkcie. Často ide o dynamické úpravy, „rozmiššanie“ zvukovej matérie do priestoru pri viackanálovej reprodukcii, dodatočnú úpravu diel korektormi, frekvenčným posuvom, modulátormi a pod. Vlastne každé dielo, ktoré je interpretované v súčinnosti účinkujúceho a reprodukcie – v tom čase bol k dispozícii pre štúdiový záznam predovšetkým magnetofónový pás –, je možné považovať za live elektroniku v priestore. ||

Text je výňatkem z rozhovoru Petra Janíka s Jurajom Ďurišom (zaznamenaný r. 2022), kompletný materiál bude uverejnený na portáli www.sonicart.sk.

*Skrátenú verziu spracovala
Andrea Serečinová.*

PETER JANÍK (9. 9. 1939)

Po maturite na Priemyselnej škole vákuovej elektrotechniky v Rožnove pod Radhoštem absolvoval r. 1963 Elektrotechnickú fakultu Českého vysokého učení technického v Prahe – odbor rozhlas, film, televízia. 4. januára 1964 nastúpil do Československého rozhlasu v Bratislave, kde pôsobil ako majster zvuku až do r. 2005. V r. 1965–2002 bol vedúcim Experimentálneho (Elektroakustického) štúdia Československého, resp. Slovenského rozhlasu. V auguste 1968 bol súčasťou legálneho protiokupačného vysielania Československého rozhlasu v Bratislave. V 70. rokoch externe prednášal na Katedre hudobnej teórie VŠMU. V 80. rokoch bol predsedom Združenia rozhlasových tvorcov, spolupracoval s Výskumným ústavom rozhlasovej techniky v Prahe. Od r. 1964 externe spolupracoval s Československou televíziou v Bratislave, vydavateľstvom OPUS, s rôznymi divadlami a filmovými spoločnosťami. Od r. 1968 do ukončenia činnosti súboru Hudba dneška v 70. rokoch pôsobil ako jeho člen, technicky zabezpečoval s kolegom J. Backstuberom produkcie súboru. Je jedným z prvých realizátorov kvadrofonických nahrávok v ČSSR, vrátane prvej slovenskej elektroakustickej kompozície *Orthogenesis* Jozefa Malovca (1968) či rozhlasovej opery *Plač* od Tadeáša Salvu, ktorá sa dostala do finále Prix Italia 1979. Stál pri zrode zásadných slovenských diel elektroakustickej hudby či Smolenických seminárov novej hudby koncom 60. rokov. Spolupracoval s plejádou slovenských skladateľov vrátane priekopníkov elektroakustickej hudby u nás (P. Kolman, J. Malovec, L. Kupkovič, I. Zeljenka, R. Berger, T. Salva, I. Parík, V. Kubička, M. Bázlik...). R. 1966 sprevádzal slovenských skladateľov na legendárnych letných kurzoch v Darmstadte. Ako zvukový majster nahrával albumy skupiny Collegium musicum *Konvergenzie* a *Zelená pošta* v Experimentálnom štúdiu (1971). Jeho tvorba reprezentovala rozhlas na medzinárodných súťažiach ako Prix de Musique Folklorique de Radio Bratislava a získala ocenenia na Prix Musical de Radio Brno, Festival Electroacoustic Bourges či Prix Italia. Získal mnohé domáce ocenenia v tzv. rozhlasových žatvách v kategórii hudobných, hudobno-slovných a dramatických programov, ocenenia zo Združenia rozhlasovej tvorby, Slovenského hudobného fondu, Ministerstva kultúry SR. R. 2022 mu bola udelená Cena Rádia Devín. Je autorom štúdií *Premeny technického zariadenia elektroakustického štúdia* (1989), *Elektroakustické intermezzo* (1994); *O skladateľoch v EXS, Experimentálne štúdio Slovenského rozhlasu – vzťah umenie – technik* (1995), *Počiatky zvukového záznamu v Slovenskom rozhlase...*

„Len ideál je pravdivý“ Ernő Dohnányi (1877–1960)

ADRIAN RAJTER

Jeho otec mal povest vynikajúceho amatérskeho violončelistu, ktorý hral komornú hudbu s Jánom Levoslavom Bellom, Franzom Lisztom a Eduardom Reményim.

Prešporok v dôsledku návratu korunovácií po viac než 250 rokoch (1563–1830) späť do Budína síce stratil na politickom a symbolickom význame, v priebehu 19. storočia však naďalej ťažil zo svojej histórie i výhodnej geografickej polohy na brehu Dunaja medzi Viedňou a Budapešťou. Prejavovalo sa to na čulom kultúrnom živote mesta a častých umeleckých vystúpeniach najvýznamnejších hudobníkov doby. Výraznú stopu v spoločenskom a kultúrnom povedomí zanechali najmä početné návštevy Franza Liszta v Prešporku, jeho koncerty a dobročinné pôsobenie.

Detstvo a mladosť v Prešporku

Ernő Dohnányi sa narodil 27. júla 1877 v meštianskom dome na Klariskej ulici. V rodine Frigyesa Dohnányiho, významnej osobnosti mesta, pedagóga Uhorského kráľovského katolíckeho gymnázia, vedca a hudobníka, a jeho manželky Otílie Slabeyovej prežil harmonické a šťastné detstvo. Jeho otec mal povest vynikajúceho amatérskeho violončelistu, ktorý hral komornú hudbu s Jánom Levoslavom Bellom, Franzom Lisztom a Eduardom Reményim. V dohnányiovskej rodine boli hudba a umenie prirodzenou súčasťou života. Ernő neskôr spomínal, že v detstve vo svojom rodnom meste hojne navštevoval operné a divadelné predstavenia, a hlavne, počul koncertovať osobnosti ako Hans von Bülow, Anton Rubinstein, Pablo de Sarasate, August Wilhelmj, Eugen d'Albert, ako aj Hellmesbergerovo kvarteto a osobne zažil Franza Liszta i Antona Brucknera.

„... tieto koncerty sa konali v krásnej barokovej sále mestskej radnice za účasti vznešeného publika. Takmer vždy boli prítomní predstavitelia kráľovského dvora, arcivojvodkyňa Izabela s dcérami, i celá početná prešporská aristokracia. Keď som neskôr mohol ako umelec sám hrať v tejto sieni, vždy sa ma zmocnil neopísateľný, na iných miestach nepoznaný zvláštny pocit, vystupujúc na pódium, na ktorom som v detstve počul toľko vynikajúcich umelcov.“

(Ernő Dohnányi, úryvok zo spomienkovej prednášky v Maďarskom rozhlase, január 1944; in: *Dohnányi Évkönyv*, 2003)

Skoro prejavovaný talent svojho syna rodičia všemožne podporovali a rozvíjali. Spočiatku ho učil otec, neskôr ho zverili do rúk Carlovi Forstnerovi, organistovi Dómu sv. Martina. Ernő sa čoskoro začal zapájať do hudobného diania, ako klavirista i organista účinkoval na slávnostných omšiach a podujatiach katolíckeho gymnázia. V tejto pozícii bol nástupcom o tri roky staršieho Franza Schmidta a predchodcom o štyri roky mladšieho Bélu Bartóka, ako aj o osem rokov mladšieho Alexandra Albrechta. Kompozičné juvenílie bez opusových čísel z tohto obdobia reflektujú potreby školských podujatí: sú medzi nimi najmä chrámové a organové diela.

Štúdium a kariéra

V r. 1894 prijala Kráľovská hudobná akadémia F. Liszta v Budapešti sedemnásťročného Ernő Dohnányiho na štúdium

Svet, v ktorom sa formovala osobnosť Ernő Dohnányiho, tvorilo predovšetkým kultivované meštianske prostredie Prešporka (dnešnej Bratislavy) konca 19. storočia, s početne zastúpenou uhorskou aristokraciou a živými spomienkami na jeho niekdajšie výnimočné postavenie v Uhorskom kráľovstve.

kompozície do 2. ročníka triedy Hansa Koesslera a na štúdium hry na klavíri do 3. ročníka triedy Lisztovo žiaka Istvána Thomána. Vysoké nároky spĺňal s ľahkosťou, už v r. 1897 mal v rukách diplomy a jeho medzinárodná umelecká kariéra sa odvtedy prudko rozvíjala. Na prelome storočí sa vystúpeniami v Berlíne, vo Viedni a v Londýne (so 4. koncertom pre klavír a orchester L. van Beethovena s dirigentom Hansom Richterom) etabloval ako najvýznamnejší maďarský klavirista po Lisztovi. Koncom 90. rokov 19. storočia sa predstavil po prvý raz americkému publiku v New Yorku. V r. 1899 zvíťazil so svojím 1. klavírnym koncertom na Bösendorferovej súťaži vo Viedni. Dohnányiho všade oslavovali ako jedného z najvýznamnejších hudobníkov súčasnosti.

V r. 1905 sa na základe pozvania od Brahmsovho priateľa, huslistu Josepha Joachima stal pedagógom Vysokej hudobnej školy v Berlíne, kde pôsobil až do r. 1915. Popri tom rozvíjal intenzívnu koncertnú činnosť. Začiatkom prvej svetovej vojny sa vrátil do Budapešti ako v celej Európe rešpektovaný klavírný virtuóz a skladateľ. Od r. 1916 vyučoval hru na klavíri na Hudobnej akadémii F. Liszta, pre ktorú vypracoval nový, moderný študijný plán. Vo februári 1919 bol menovaný za riaditeľa Hudobnej akadémie, po zmene politických pomerov v októbri toho istého roka ho na tomto poste nahradil legendárny huslista Jenő Hubay. Od r. 1928 opäť vyučoval na Hudobnej akadémii F. Liszta ako vedúci majstrovských tried kompozície a klavírnej hry a v r. 1934 sa po druhý raz stal jej riaditeľom. V jeho klavírnej triede v tých časoch študovali Géza Anda, Annie Fischer, Andor Földes, Ferenc Fricsay a György Cziffra. Georg Solti a Ľudovít Rajter u neho absolvovali štúdium kompozície.

Zo zamerania, šírky a intenzity Dohnányiho pôsobenia je zrejmé, že vrcholnou prioritou mu bola služba maďarskej hudbe, maďarským skladateľom, interpretom a inštitúciám. Tvorbu maďarských skladateľov presadzoval do koncertných a rozhlasových programov, ako klavirista a dirigent bol zasväteným interpretom diel svojich súčasníkov: Bélu Bartóka, Zoltána Kodályu, Lea Weinera a mnohých ďalších. Vďaka svojim mimoriadnym schopnostiam dosiahol nielen veľké umelecké úspechy, opakovane a dlhodobo zastával aj kľúčové posty na čele maďarských kultúrnych inštitúcií.

Spoločensko-politická situácia prinútila koncom novembra 1944 Dohnányiho k odchodu z Maďarska. Dva roky prežil ako vojnový utečenec v hornorakúskej obci Neukirchen am Walde, následne krátkodobo pedagogicky pôsobil na Univerzite v Tucumáne (Argentína). V USA bol napriek neľahkým okolnostiam až do konca svojho života intenzívne umelecky činný. V r. 1949 sa stal sídelným klaviristom a skladateľom na Floridskej štátnej univerzite v Tallahassee, vyučoval, komponoval a koncertoval predovšetkým v menších amerických mestách. Zomrel 9. februára 1960 v New Yorku, kde v tom čase realizoval štúdiové nahrávky.

Vojnové časy, exil a rehabilitácia

Tlak historického vývoja sa od polovice 30. rokov 20. storočia začal aj v Maďarsku výrazne stupňovať a prejavovať vo všetkých sférach spoločnosti. „Dalo by sa tvrdiť, že ak tu niekto zostane, aj keby mohol odísť, mlčky súhlasí so všetkým, čo sa tu deje... Povedať by sa však dalo aj to, že na akékoľvek zlé cesty by sa kára krajiny dostala, každý by mal zostať doma a pomáhať najlepšie, ako dokáže“, napísal Béla Bartók 3. januára 1939 v liste skladateľovi Sándorovi Veressovi a v r. 1940 sa s ťažkým srdcom rozhodol opustiť Maďarsko.

„Kráľovstvo bez kráľa“ bolo vojnovým spojencom Nemecka, a hoci život v ňom plynul zdanlivo relatívne pokojne a deportácie do koncentračných táborov sa až do obsadenia Maďarska nemeckými vojskami v marci 1944 nekonali, bolo postupne čoraz zreteľnejšie, že krajina nie je na správnej strane dejín. Dohnányiho spätosť s kultúrnym prostredím, vnímanie zodpovednosti za orchester, za študentov, za rozhlasové hudobné vysielanie boli dôvodom jeho zotrvania v Budapešti. V r. 1941 abdikoval kvôli nesúhlasu so silnejúcou protižidovskou legislatívou z postu generálneho riaditeľa Hudobnej akadémie F. Liszta a v r. 1943 prestal z rovnakého dôvodu na škole vyučovať, keď sa *numerus clausus* (opatrenie obmedzujúce prístup Židov k štúdiu) dotkol jedného z jeho talentovaných študentov. V Orchestri Filharmonickkej spoločnosti sa mu podarilo udržať židovských hudobníkov prakticky až do začiatku nemeckej okupácie, nakoniec ho však politická situácia prinútila teleso rozpustiť.

Udalosti doby ho zasiahli aj v osobnom živote: jeden z jeho synov zomrel v ruskom zajatí, druhého popravili pri čistkách v súvislosti s pokusom o atentát na Hitlera. V týchto nepredstaviteľne náročných časoch Dohnányi s veľkým nasadením pomáhal ľuďom postihnutým protižidovskými zákonmi pri potvrdzovaní maďarského občianstva či získavaní povolení na vycestovanie z krajiny. Patril medzi nich impresário Andor Schulhof (manažér B. Bartóka), klaviristi Lajos Hernádi a György Ferenczy, slávny huslista Carl Flesch a mnohí ďalší. Podľa maďarského židovského hudobníka Tibora Serlyho (1901–1978), vďaka Dohnányiho zásahom „neprišiel o život ani jeden čo i len trochu známy židovský hudobník žijúci v Maďarsku počas druhej svetovej vojny“ (James A. Grymes: *Dohnányi and the Hungarian Holocaust*, 2017). Napriek tomu rozhodnutie zotrvať v Budapešti zásadne poznamenalo Dohnányiho postavenie v povojnovom svete. V Maďarsku, ako aj v ďalších spriatelенých krajinách tzv. sovietskeho bloku (vrátane obnoveného Československa), bolo po vojne jeho meno tabuizované. Bez akýchkoľvek dôkazov bol zaraďovaný medzi umelcov ak nie priamo kolaborujúcich, tak minimálne konformných s politickým režimom v Maďarsku na sklonku druhej svetovej vojny. Po r. 1945 sa jeho diela neuvádzali na koncertoch ani v rozhlase, výnimočné umenie tohto hudobného génia sa tak nedostalo do aktívneho povedomia celej generácie. Z neoficiálnej „čiernej listiny“ bolo jeho



Ernő Dohnányi
Foto: archív L. Rajtera

V r. 1941 abdikoval kvôli nesúhlasu so silnejúcou protižidovskou legislatívou z postu generálneho riaditeľa Hudobnej akadémie F. Liszta a v r. 1943 prestal na škole vyučovať.

meno v Maďarsku (i v Československu) vymazané až koncom 60. rokov. Prvá biografia, ktorú v r. 1971 spracoval Bálint Vázsonyi na základe bohatého pramenného materiálu, sa stala významným príspevkom k Dohnányiho plnej rehabilitácii. Napriek silnej výpovednej hodnote biografických faktov sa jeho pôsobeniu a tvorbe dostáva v Maďarsku pozornosti až po ďalších desaťročiach: r. 1990 sa stal post mortem laureátom najvyššieho štátneho vyznamenania – Kossuthovej ceny. Americký muzikológ a autor James A. Grymes vo svojej prednáške v rámci medzinárodnej konferencie *Holokaust v Maďarsku* označil Dohnányiho za „zabudnutého hrdinu odporu proti holokaustu“.

Klavirista v reflexiách

„Jasný, cieľavedomý umelecký um, ktorý popri čarovných melodických nápadoch veľí umeniu výstavby, každému zvukovému čaru, prekvitajúcej forme i výsostne živému rozvrhnutiu a zoskupeniu hudobného výrazu.“ (Z recenzie koncertu, ktorý sa konal 2. februára 1900 v Sieni reprezentantov v Prešporku. Autor: J. N. Batka, *Pressburger Zeitung*, 1900, č. 32)

Ernő Dohnányi mal rozsiahly repertoár, na koncertoch popri vlastných kompozíciách často upriamoval pozornosť na menej

K atonalite, k filozofii Druhej viedenskej školy, ktorej predstavitelia boli jeho súčasníkmi, neinklinoval, ale jeho diela na mnohých miestach zaujmú prevapivou modernosťou sadziieb, harmónií a výrazu.

známe diela. Bol prvým novodobým klavírnym virtuózom, ktorý sa intenzívne venoval aj komornej hudbe. Medzi jeho najvýznamnejšie dramaturgické počiny patrilo kompletne uvedenie Beethovenovej klavírnej tvorby v r. 1920 a komplet všetkých Mozartových klavírných koncertov v Maďarskom rozhlase v r. 1941 a 1942.

„Dohnányiho koncert bol prvotriednym umeleckým pôžitkom pre tunajšie publikum. Je najväčším interpretátorom Beethovena vôbec. Jeho klavírne prežívanie skladby je niečím mimoriadnym, prevapujúcim, znak to vynikajúcich géniov, ktorých tou zvláštnou svojnosťou, štyľovosťou – ba ešte lepšie: tvorivosťou – zvláštne prvý raz počúvajúc bud' hneď porozumieme, alebo sme i trochu prevapeno neprípustní.“ (z recenzie koncertu 8. novembra 1928 vo Veľkej sále Reduty v Bratislave, publikovanej v denníku Slovák)

Podľa množstva svedectiev svojich študentov i dobových kritik disponoval Dohnányi geniálnym hudobným talentom, fenomenálnou pamäťou a zvrchovanou technikou pri klavíri. Slovom klaviristu Josepha Weingartena (1911–1996) sa pri jeho hre „klavír stával dušou“. Podľa jeho žiaka a spolupracovníka Ľudovíta Rajtera (1906–2000) študoval nielen symfonické diela, ale aj klavírne koncerty a sólové kompozície len prostredníctvom čítania partitúry; Dohnányi tvrdil, že všetky techniky, ktoré si vyžaduje klasický a romantický koncertný repertoár, má priamo „v ruke“ a že na bežné udržiavanie technickej kondície mu stačí denne pätnásť minút pri klavíri. Rajter ako dirigent spolupracoval s Dohnányim na kompletne uvedení klavírných koncertov W. A. Mozarta v Maďarskom rozhlase a podľa jeho osobného svedectva Dohnányi improvizoval kadencie aj v priamom rozhlasovom prenose, pričom v nich využíval popri motívoch z interpretovaného diela aj svoje vlastné témy; pred opätovným nástupom orchestra so záľubou a s očividným poba-vením napínal pozornosť dirigenta a hudobníkov nečakanými trilkami a klamnými závermi. Ľ. Rajter považoval túto spoluprácu za jeden z vrcholov svojej sedemdesiat rokov trvajúcej kariéry.

Klaviristka Ilona Kabos (1893–1973) sa zúčastnila na koncerte, na ktorom Dohnányi interpretoval časti z cyklu *Album pre mládež op. 68* Roberta Schumanna. Pri časti s názvom *Malá fuga* spozornela, lebo sa jej zdalo, že si skladbu pamätá inak. Po koncerte sa na to Dohnányiho opýtala a on jej so zjavným potešením vysvetlil, že si nevedel spomenúť na tému fúgy, tak na mieste zaimprovizoval trojhlasnú fúgu v schumannovskom štýle.

Podľa posledného žiaka Ernő Dohnányiho a jeho životopisca Bálinta Vázsonyiho (1936–2003), „keď hrajú na klavíri skladatelia a dirigenti, ich veľkou výhodou oproti koncertným klaviristom je celostná predstava diela, ktorej tlmočenie nekomplikujú drobné detaily a technické obavy. Na druhej strane, nedostatok klaviristického nasadenia môže viesť k nadmieru približným interpretáciám. Dohnányi v sebe spájal obe cnosti, a práve vďaka tomu bola jeho hra taká jedinečná. Navyše, disponoval neprekonateľnými teoretickými znalosťami o hudbe, ktoré využíval na vystavanie dokonale štruktúrovaných interpretácií, pričom zároveň dokázal na svojich poslucháčov pôsobiť ako stelesnenie spontánnosti.“ (Dohnányi – The Pianist, BBC Radio Programme, 1966)

Skladateľ

Hoci zažil najväčšiu slávu ako klavírny virtuóz, Ernő Dohnányi vnímal seba samého v prvom rade ako skladateľa. V spomien-

kovej prednáške v Maďarskom rozhlase v januári 1944 spomína na stretnutie s Lisztom v detstve v Prešporku: „Dobre si spomínam na Rubinsteinov koncert, na ktorom som bol ako sedemročný. Nebol to však Rubinsteinov program, z ktorého si hmlisto pamätám iba Mozartovo Rondo a mol a ani jeho hra to nebola. Nezabudnuteľne na mňa zapôsobila tvár a postava Ferenc Liszta. O Lisztovi som už ako dieťa počul tak veľa, že aj jeho meno na mňa pôsobilo ako mágia. A teraz som ho mohol vidieť! Koncert bol v sieni Župného domu. Stál som vzadu medzi stenou a posledným radom, tvárou k pódiumu, na ktorom účinkoval Rubinstein. Naľavo od pódia, pri stene pod párom svetelníkov stál Ferenc Liszt medzi dvomi páňmi. Lisztova vysoká postava v kňazskom rúchu a jeho veľmi výrazný profil boli dobre viditeľné pre celé obecenstvo. Či stál počas celého koncertu, alebo len v jednej časti, teraz už nedokážem povedať, ale ten obraz sa mi pred očami vznáša ešte aj dnes tak jasne, že by som ho mohol nakresliť, keby som kresliť vedel.“

Účinok Lisztovej osobnosti na mladého Dohnányiho bol obrovský a odzrkadlil sa na jeho rozhodnutí študovať v Budapešti v klavírnej triede Istvána Thomána, bývalého obľúbeného Lisztovho žiaka. Paralelné štúdium kompozície u Hansa Koesslera, obdivovateľa Johanna Brahmsa, v Dohnányiho tvorbe posilnilo vplyv nemeckej romantickej kompozičnej školy. Vďaka Koesslerovi sa dostal do osobného kontaktu s Johannesom Brahmsom a svojím *Klavírnym kvintetom c mol op. 1* si vyslúžil obdiv a podporu veľkého skladateľa. Brahms sa v rozhovore s Koesslerom vyjadril, že „sám by som to nedokázal napísať lepšie“, a dokonca zorganizoval dve predvedenia diela – v Bad Ischli (s Kneisel Quartet a slávnym dirigentom Arthurom Nikischom pri klavíri) a vo Viedni (klavírny part hral autor).

Dohnányiho „materinským“ jazykom bola nemecká romantická kompozičná škola, ktorej vplyvu sa na začiatku svojej tvorivej činnosti nevyhol ani Béla Bartók. Kým ten sa postupne od romantickej tradície odkláňal a tvoril svoj vlastný hudobný jazyk, Dohnányi v ňom nachádzal bohatý zdroj možností a inšpirácie pre svoju vlastnú skladateľskú uplatnenie. V toku dynamického vývoja hudby v prvej polovici 20. storočia, keď sa od skladateľov priam očakávalo novátorstvo hudobného jazyka a výrazových prostriedkov, zostával Dohnányi verný kompozičnému štýlu, ktorý bol už v medzivojnovom období prekonaný. Jeho hudba sa akoby ocitla, slovami maďarskej muzikologičky Anny Dalosovej, „mimo dejín“ (*Kívül a történelmen, Muzsika*. 2012). K atonalite, k filozofii Druhej viedenskej školy, ktorej predstavitelia boli jeho súčasníkmi, neinklinoval, ale jeho diela na mnohých miestach zaujmú prevapivou modernosťou sadziieb, harmónií a výrazu. Ako skladateľ nebol uzatvorený pred aktuálnymi podnetmi a trendmi – naopak, jeho schopnosť reagovať na požiadavky doby sa prejavila napríklad v období rastúceho záujmu o folklórne inšpirácie v skladbe *Ruralia Hungarica op. 32a/b*, o ktorej sa s uznaním vyjadril aj Bartók.

Ak kritériom hodnotenia nie je novátorstvo jazyka a výrazových prostriedkov, ale hudobný obsah, inšpirácia a skladateľské umenie, nie je možné vnímať Dohnányiho diela inak, ako kompozície veľkého majstra, písané suverénnym, neuvieriteľne ľahkým perom, ktoré sú plné geniálnych, originálne inštrumentovaných myšlienok, zároveň vyjadrených v jazyku ukotvenom v tradícii.

Najznámejšími dielami Ernő Dohnányiho sú v súčasnosti jeho *Symfonické minúty op. 36*, *Serenáda pre sláčikové trio op. 10*, *Variácie na detskú pieseň pre klavír a orchester op. 25*, *Koncertný kus pre violončelo a orchester op. 12* a *Klavírne kvinteto c mol op. 1*.

Súčasťou jeho skladateľského odkazu sú aj symfónie *d mol op. 9* a *E dur op. 40* a ďalšie orchestrálne skladby (*Suita fis mol op. 19*, *Ruralia Hungarica op. 32 b*, *Americká rapsódia op. 47*), koncertantné kompozície (klavírne koncerty *e mol op. 5* a *h mol op. 42*, dva husľové koncerty *d mol op. 27* a *c mol op. 43*, *Concertino pre harfu a malý orchester op. 45*), piesne, klavírne cykly, komorné (o. i. tri sláčikové kvartetá, dve sextetá) a javiskové diela (o. i. tri opery), ako aj symfonická kantáta *Cantus vitae op. 38*.

Koncerty pre klavír a orchester

Dohnányiho *Koncert pre klavír a orchester č. 1 e mol op. 5* vznikol pri príležitosti skladateľskej súťaže, ktorú v úmysle propagovať svoje nástroje vyhlásil viedenský výrobca klavírov Ludwig Bösendorfer. Podmienkou prihlásenia sa do anonymnej súťaže bolo skomponovanie klavírneho koncertu. Sedemdesiatdva súťažných diel posudzovala renomovaná porota. Medzi tromi porotou ocenenými dielami bola aj partitúra s mottom „*Nur das Ideale ist das Wahre*“ (Len ideál je pravdivý) – kompozícia Ernő Dohnányiho; Bösendorferovu cenu získali okrem neho aj Eduard Behm a Jan Brandts-Buys, skladatelia, ktorých tvorba v priebehu 20. storočia upadla do zabudnutia.

Zaujímavosťou je, že z dôvodu časovej tiesne nestihol dvaťsaťročný Dohnányi do stanoveného termínu (1. júla 1898) zrealizovať čistopis celého trojčastového diela, a do súťaže zaslal iba rozmernú prvú časť s pomalou introdukciou, ktorá má sama o sebe parametre ucelenej kompozície. Porote to neprekážalo – zrejme aj preto, lebo Dohnányi skombinoval veľkú sonátovú formu s výrazným vnútorným členením (*Adagio maestoso – Cadenza – Poco meno adagio – Allegro*).

Všetky tri ocenené koncerty zazneli na koncerte laureátov 26. marca 1899 v podaní Viedenských filharmonikov vo Veľkej sále Spoločnosti priateľov hudby vo Viedni. Časopis *Neue musikalische Presse* charakterizoval Dohnányiho, ktorý účinkoval na premiére svojho *1. koncertu* aj ako sólista, v recenzii ako „*tigra medzi ovcami*“. Víťazné dielo nakoniec vybralo obecenstvo v *Musikvereine* a voľba bola jasná: Ernő Dohnányi. Jeho hudba spĺňala očakávania poslucháčov: neporušovala pravidlá, dodržiavala tradície, zároveň však skladateľ nebol epigónom starých majstrov.

Kompletná trojčastová verzia *1. koncertu pre klavír a orchester* zaznela v tom istom roku v Budapešti, opäť so skladateľom pri klavíri. Dirigentom bol slávny Hans Richter, významný podporovateľ Dohnányiho tvorby. Integritu štyridsaťpäťminútového diela, prekypujúceho bohatstvom hudobnej imaginácie, zabezpečuje vnútorná spätosť jeho tematického materiálu. V úvode prvej a tretej časti zaujme nezvyčajný motív so zostupnou zmenšenou kvintou (tritonus), na vedľajšiu tému prvej časti zase nadväzuje téma *Andante* s variáciami. Záverečné *Vivace* graduje smerom k chorálovej téme exponovanej dychovými nástrojmi v sprievode energických kadencií sólového nástroja. Motív, akoby inšpirovaný chorálmi *Ein feste Burg ist unser Gott*, alebo *Vom Himmel hoch da komm ich her*, je podľa Bálinta Vázsonyho reminiscenciou drobného chorálu, ktorý zložil sedemročný Dohnányi v Prešporku. V rodnom meste

predviedol skladateľ svoj *1. klavírný koncert* iba raz, 9. mája 1908 v historickej budove Slovenského národného divadla s orchestrom Cirkevného hudobného spolku pod taktovkou Eugena Kossowa.

Prešlo takmer polstoročie, ktoré zmenilo tvár sveta a zásadne ovplyvnilo vývoj skladateľského umenia, keď Ernő Dohnányi začal v r. 1946 komponovať *Koncert pre klavír a orchester č. 2 h mol op. 42*. Veľké vývojové zmeny v Dohnányiho tvorbe nie sú reflektované, tá ostáva verná predovšetkým nemeckej romantickej tradícii.

Dielo, ktoré vznikalo v Hornom Rakúsku v náročnom období po skončení vojny, malo premiéru 3. decembra 1947 v Sheffielde (a následne v Birminghame a Londýne) s Royal Philharmonic Orchestra pod taktovkou Thomasa Beechama so skladateľom ako sólistom. Dohnányi hral *2. koncert* opakovane aj v USA, vrátane zrejme najúspešnejšieho koncertu jeho amerických rokov, v novembri 1953 v Carnegie Hall v New Yorku. Hudobnú kritiku v USA zaujímal Dohnányi viac ako interpret než ako skladateľ, ktorého tvorbu neraz hodnotila ako eklektickú. „*Ponúka však živého ducha romantizmu evokujúceho hudobné hodnoty včerajška, ktorým s takým inšpirovaným nasadením slúžil.*“ (Otto Károlyi: *Ernő Dohnányi – Piano Concertos*, 1993)

Dohnányiho pomník

„*O recitálii môžeme bez zveličovania povedať, že Ernst Dohnányi svojich poslucháčov doslova uchvacuje. Dve hodiny hry na klavíri s výlučne klasickým programom a publikum v preplnenej sále sa nikdy neunavilo v nadšení a prejavocho obdivu umelca – kto iný to dokáže, ako skutočný, pravdivý Umelec! Ernst von Dohnányi, syn Prešporka, ktorý je už známy aj v zahraničí, ako umelec z roka na rok rastie. Je čoraz väčší a významnejší a časom budeme musieť hľadať pekné miesto pre Dohnányiho pomník.*“ (z kritiky koncertu 6. decembra 1901, zverejnenej v denníku *Pressburger Presse*; in: Ján Vyhnánek: *Slávni ľudia v Bratislave*, 2017)

Dohnányiho pomník v jeho rodnom meste zatiaľ odhalený nebol, ako monument pre skladateľa však na Slovensku postupne vznikajú zvukové záznamy všetkých jeho klavírných diel v podaní Ladislava Fančoviča: „*Moje prvé stretnutie s Dohnányiho hudbou bolo počas doktorandského štúdia na Vysokej škole múzických umení, keď prof. Marian Lapšanský vypísal tému venovanú klavírnej tvorbe bratislavského rodáka. Bola to láska na prvý pohľad: od prvého momentu som cítil, že Dohnányiho hudba mi nesmierne sedí a už počas tohto dvojročného štúdia sa zrodila idea postupne naštudovať a nahráť celé jeho klavírne dielo.*“

Žiada sa dodať, že prof. Lapšanský absolvoval v r. 1973 majstrovské kurzy, ktoré viedol Dohnányiho slávny študent Géza Anda (1921–1976). Hudba Ernő Dohnányiho tak žije ďalej aj vďaka jeho oddaným žiakom a študentom, študentom jeho študentov a pokračovateľom jeho umeleckého odkazu.

V r. 2002 bol Ministerstvom národného kultúrneho dedičstva a Ústavom hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied v Budapešti zriadený Dohnányiho archív. Fond v súčasnosti obsahuje niekoľko tisíc pôvodných prameňov viažucich sa k Dohnányimu (programy, korešpondencia, fotografie, kalendáre, osobné a úradné dokumenty a pamätné predmety), množstvo tlačených materiálov (noty, knihy a výstrižky z novín), ako aj zvukové záznamy a početné kópie rukopisov a dokumentov pochádzajúcich z rôznych miest sveta. ||

Dohnányiho pomník v jeho rodnom meste zatiaľ odhalený nebol, ako monument pre skladateľa však na Slovensku postupne vznikajú zvukové záznamy všetkých jeho klavírných diel v podaní Ladislava Fančoviča.

Anton Bruckner (1824–1896) **Symfónia č. 7 E dur WAB 107**

TAMÁS HORKAY

Budúci rok si kultúrny svet pripomenie 200. výročie narodenia Antona Brucknera, jedného z najvýznamnejších predstaviteľov symfonickej a duchovnej hudby romantizmu. Hoci jeho veľkolepé symfónie zväčša ocenili až neskoršie generácie, *Siedma symfónia* je v tomto ohľade výnimkou a už jej premiéra bola prijatá s nadšením. Nie však u kritiky v hlavnom meste romantickej symfónie, vo Viedni...



Anton Bruckner
Foto: archív

Anton Bruckner patrí k tvorcom, ktorých životná púť sa rozprestiera na väčšine 19. storočia, podobne ako Liszt, Wagner či Verdi. Narodil sa len o trinásť rokov neskôr ako Franz Liszt a jedenásť rokov po Richardovi Wagnerovi: zrejme aj táto generačná blízkosť spôsobila, že býva zaraďovaný do línie skladateľov novoromantizmu. V tejto súvislosti je povestný jeho nekritický obdiv práve k Wagnerovi. Na druhej strane sa Brucknerovo meno neraz skloňuje v jednom dychu s oveľa mladším Gustavom Mahlerom – ako fenomén predznamenávajúci rozsiahle monumentálne symfonické cykly taktiež rakúskeho reprezentanta neskorého 19. storočia. Určite nie je náhoda, že vo Viedni istý čas Bruckner Mahlera aj učil – ale nie v kompozičnej triede konzervatória, ale prostredníctvom prednášok na univerzite. Nič však nepokazíme, ak Brucknera zaraďíme jednoducho do širokej strešnej kategórie vrcholného romantizmu.

Osobnosť Antona Brucknera patrí k najzaujímavejším spomedzi géniov hudobných dejín. Bol málo sebavedomý, s vidieckou náturou, zvýraznenou dialektom jeho nemčiny, a vo vzťahu k ženám vonkoncom nemal šťastie (zachovali sa mnohé písomné žiadosti o manželstvo, ale všetky bez odpovede). Trpel obsedantnou neurózou, ktorá sa prejavila v nutkaní počítať. Rozhodne nepatrí k „zázračným deťom“ a otázku profesionálnej orientácie skladateľa nemal vyjasnenú až do štyridsiaty (ešte v rokoch 1861–1963 súkromne študoval u lineckého divadelného kapelníka Otta Kitzlera, nadšeného wagneriána, a práve táto skúsenosť významne ovplyvnila Brucknerov zrelý štýl a názory). Veľké úspechy dosiahol ako organista, predovšetkým svojim improvizáčnym umením; v tejto funkcii pôsobil v rodnom Sankt Florian, Linzi a tiež na dvore vo Viedni. Žiaľ, organových kompozícií sa od neho zachovalo veľmi málo.

Symfonik

Okrem ťažiskových symfónií sa Bruckner preslávil už len sakrálnymi zborovými dielami, prevažne a cappella, v celkovom počte 56, ak odhliadneme od úprav vlasteneckých piesní pre mužský zbor.¹ Ako symfonik sa nezmatiteľne zapísal do histórie svojimi deviatimi (plus ďalšími dvomi, pretože poznáme aj „nultú“ a „študijnú“ symfóniu) výtvarmi venovanými tomuto druhu, podobne ako Beethoven, Dvořák a Mahler. Pravda, finále *Deviatej* už nestihol dokončiť. Treba dodať, že hlavne Josephom Haydnom naštartovaný úspešný príbeh symfónie, sfaby kráľovského žánru inštrumentálnej hudby, písal svoju kapitolu v 19. storočí najmä v rakúskej metropole, kam sa Bruckner nasťahoval až v r. 1868 ako 44-ročný.

O štyri roky neskôr sa vo Viedni definitívne usadil aj Johannes Brahms, ktorého k Brucknerovi viaže zvláštny ambivalentný vzťah príbuznosti a protirečivosti súčasne. Aj Brahmsovi trvalo dlho, kým pod záťažou Beethovenovho dedičstva našiel cestu k symfónii: premiéry svojej *Prvej* sa dožil ako 43-ročný (1876). O rok viac mal Bruckner v čase premiéry svojej „oficiálnej“ prvej symfónie: stalo sa to na konci lineckého pôsobenia (1868). Obe kompozície vznikli v typicky beethovenovskej osudovej tónine c mol.

Bruckner sa však stal Brahmsovým antipódom trochu aj proti svojej vôli – ako zarytý wagnerián, čiže v „hudobnej vojne“ na jasne vyhranenej pozícii ako Novonemec. Tento fakt ovplyvnil hodnotenia jeho symfónií obávaným hudobným kritikom a estetom Eduardom Hanslickom, Brahmsovým spolupútnikom. Bruckner teda vo Viedni ako tvorca zďaleka nemal na ružiach ustlané. Napriek tomu, že pestoval ten istý koncept „absolútneho“, teda mimohudobným programom neovplyvneného symfonizmu ako Brahms a mnohí ďalší...

Brucknerove symfónie vychádzajú zo spoločného estetického a kompozičného konceptu. Podobne ako u Schuberta, neusilujú sa o dramatickú konfrontáciu motívov a tém, ale skôr o ich organické „piesňové“ rozvíjanie a vzájomné spojenia. Vnútorne energie hudobných myšlienok sa zviditeľnia až v priebehu diela. Symfonická mnohovravnosť a výrečnosť spôsobujú úctyhodný časový rozsah priemerne 65 minút. Hoci Hanslick a iní kritici skladateľovi vyčítali „obludnosť, neforemnosť, šialenú odvahu, nedostatok hudobnej logiky, neprirodzenosť vyjadrovania a wagnerovské epigónstvo“², v skutočnosti sú to diela prísnej architektonickej logiky, ovplyvnené barokovou estetikou a kontrapunktom, náboženským mysticismom a tiež praxou organistu. Tá spočíva v budovaní veľkých zvukovo vyhranených hudobných plôch na spôsob organových registrov a na „terasovitej dynamike“ mohutných kontrastov, ktorá nevyklučuje mnohé intenzívne gradácie.

Vždy rovnaká koncepcia

Všetky symfónie majú štyri časti (s výnimkou nedokončenej deviatej) a nadväzujú na pôvodnú haydnovskú, resp. mannheimskú koncepciu. Prvá časť je v mierne rýchлом tempe, v sonátovej forme, a obsahuje tri témy, resp. tematické skupiny, pričom prvá je mohutná a vznešená, postupne vyrastajúca „z ničoho“, druhá je vyhranene lyricky vrúcna a tretia buď tzv. unisonová alebo heterofónická. Bruckner v súlade s prapôvodnou dvojdielnosťou sonáty chápe samostatné „oddiely“ (Abteilung) – expozíciu a rozvedenie s reprízou – ako jeden celok, pričom nástup reprízy je zväčša zahmlený, neurčitý. V kóde ešte raz, najmocnejšie necháva zaznieť hlavnú tému. Druhá časť je pomalým, harmonicky hýriacim adagiom, lyricky expresívnym centrom cyklu v rondovej štruktúre ABA¹B¹A². Tretia časť je koncentrovaným divokým scherzom v trojštvrťovom takte (pozostatok pôvodného menuetu) a v triovej da capo forme ABA, pričom prvý veľký diel je miniatúrnou monotematickou sonátovou formou a po výrazne kontrastnom lyrickom strednom diele sa doslovne zopakuje. Štvrtá časť je štruktúrne a charakterovo podobne riešená ako prvá, ale voľnejšie koncipovaná, neraz s obráteným poradím tém v repríze a obsahujúca závažnú kódu, ktorá prináša návrat hlavnej témy z prvej časti. Táto integrácia symfonického cyklu stojí ruka v ruke s triumfálnym záverom vo fortissime, akcentujúcim myšlienkový rámec „per aspera ad astra“.

Charakteristickým znakom Brucknerovho štýlu je racionalizácia hudobnej syntaxe a tektonika zložená z dvoch štvor- a osemtaktových periodických celkov. Takmer 99 percent autorovej hudby tvoria párne taktové

¹ Bruckner niekoľko rokov (od r. 1860) pôsobil aj ako zbormajster mužského spevokolu Frohsinn (Veselosť) a aj v tejto pozícii si získal veľmi dobré meno.

² Floros, Constantin: *Prostoduchý mystik Anton Bruckner*. In: Naďa Hrkčková (ed): *Dejiny hudby V., Hudba 19. storočia*, s. 204. Bratislava: IKAR 2010.

Príklad č. 1

Allegro moderato. (♩ = 58.)

VI.

pp

Vc. u. Hr.

mf *breit*

sed.

p

poco a poco cresc.

Vc. Br. K1.

Príklad č. 2

III. Scherzo.

Príklad č. 3

Sehr schnell. (♩ = 80.)

Príklad č. 4

Bewegt, doch nicht zu schnell. $d = 72$

pp (*bestimmt*)

pp *Ra. **

cresc. *poco rit.* *dim. mf.*

a tempo

*Ra. **

celky, ako na to upozorňuje Hans-Joachim Hinrichsen³. Monumentalita symfónií umožňuje nielen jasné členenie fáz expozície, ale aj precízne kalkulované stupňovania; s Wagnerovou nekonečnou melódiou toto hudobné myslenie nemá zdanlivo nič spoločné. Bruckner sa však nechal výrazne ovplyvniť Wagnerovou chromaticky vypätou harmóniou a častým striedaním tonálnych centier.

Prelomová symfónia

Jedným zo sprievodných javov Brucknerovej tvorby je existencia viacerých, neraz pozoruhodne odlišných verzií jednotlivých symfónií, podmienených ich nepriaznivým prijatím a subjektívnou potrebou prepracovania. To sa netýka *Piatej*, *Šiestej* a *Siedmej symfónie*. Práve *Siedma* priniesla autorovi prelomový a tentoraz aj medzinárodný úspech. Prácu na nej začal 23. 9. 1881 a ukončil ju presne o dva roky neskôr v kláštore Sankt Florian, kam sa uchýlil, aby mohol tvoriť v nerušenej koncentrácii. Uprostred písania ho zasiahla správa o Wagnerovej smrti, ktorá zanechala stopu v smútočnej epizóde pomalej časti. Symfónia je venovaná jeho veličenstvu kráľovi Ľudvíkovi II. Bavorskému „in tiefster Ehrfurcht“ (s najhlbšou úctou). Nástrojové obsadenie sa popri sláčikoch opiera o zdvojené drevené dychové nástroje, po tri trúbky a trombóny, štyri lesné rohy, kontrabasovú tubu a ako novinku aj štyri wagnerovské tuby v druhej a štvrtej časti. Na jednom mieste v *Adagio* predpisuje Bruckner aj činely a triangel, no ich úder neskôr škrtol.

Allegro moderato

Po dvojtaktovom tremolovom úvode sa vznášajúca, pre autora pomerne netypická hlavná téma fascinuje svojou klenutou melodickou kontúrou. (Príklad č. 1) Dôležitým znakom je ďalekosiahle rozvinutie E-durového trojzvuku, v ďalšom priebehu okoreneného elegickou chromatikou. Nekonečný pokoj tejto grandióznej témy sa opiera o nezameniteľnú farbu spojenia violončela s lesným rohom. Druhá téma je tentoraz menej kontrastná, je rovnako legátová, ale kratšia a nepokojná. Uvádza ju hoboje a klarinety a počas deviatich taktov smeruje z h mol cez štyri tóniny až do Des dur. Tichučko nastupujúce rozvedenie pripravuje cestu k stupňovaniu hlavnej témy v dvoch zreteľne odlišiteľných fázach. Moment, kde vzrástajúca sa téma takmer nebadane dosiahne rovinu E dur, je tiež začiatkom reprízy (t. 280). Záver časti oslavuje návrat hlavnej témy v neúnavne opakovaných rozkladoch trojzvukov a s veľkolepou rozvahou gradujúca k trojnásobnému forte.

Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam

Ako vyplýva z Brucknerových listov, toto *Adagio* v cis mol vzniklo v predtuchu Wagnerovej smrti. Keď prišla správa o úmrtí vo februári 1883, kompozícia už smerovala ku kóde. Party wagnerovských túb a lesných rohov, v partitúre pod písmenom X, chcel autor poňať ako „smútočnú hudbu na pamiatku majstrovho skonania“⁴. (Príklad č. 2) Formová schéma je ABA-¹B¹A². Prvá téma vykazuje príbuznosti so záverečnou časťou druhej verzie *Te Deum* pri slovách „non confundar in aeternum“ (nič nepride nazmar vo večnosti) a stane sa objektom úchvatných gradácií, najmä v sextolovej variácii pri druhom návrate. Druhá téma je harmonicky stabilnejšia, rytmicky

hybnejšia, je to akoby „téma útechy“ a predstavuje tonálne uzavretý celok: pri návrate sa však objaví vo vzdialenej As dur.

Scherzo. Sehr schnell

Najpregnantnejšia a najstručnejšia časť symfónie. Je v tónine a mol a v da capo forme ABA. Bruckner ju komponoval pod dojemom zničujúceho požiaru divadla Ringtheater (1881). Trúbkový motív, niekedy prirovnávaný ku kikiríkaniu kohúta, imituje signály, pomocou ktorých sa hasiči v tom čase dorozumievali. (Príklad č. 3) Neúnavne sprievodné rytmické ostinato sláčikov zasa vraj zobrazuje nepokojný dav a blčiace plamene⁵. Po zdrvivúcej, sofistikovanej a inštrumentálne dokonale prepracovanej gradácii – a vrcholovom burácaní plechov – nasleduje maximálne kontrastné, lyricko-kontemplatívne trio v nízkej dynamickej hladine a pomalšom tempe, akási ilúzia schubertovského ländlera. Návrat scherzového dielu A je doslovný, prichádza da capo, v partitúre nie je znova vypísaný.

Finale. Bewegt, doch nicht schnell

Prekvapujúco krátke finále prebieha v neortodoxne poňatej sonátovej forme s tromi témami a vo zväčša vzdušnej inštrumentácii, v „organovom“ zvuku. Obrisy iskriavej, skákavej hlavnej témy nápadne pripomínajú hlavnú tému prvej časti, sú akoby jej rytmickou diminúciou a variáciou súčasne. (Príklad č. 4) Druhá, intímna spevná chorálová téma opäť využíva aj kvarteto wagnerovských túb, kým tretia, „unisonová“, zaskočí poslucháča burácaním orchestrálneho pléna s prirodzenou dominanciou plechov. Nie príliš závažné rozvedenie rozvíja úsek vyňatý z hlavnej témy a v repríze so zrkadlovým poradím nástupu všetkých tém neodbytné smerujeme k víťazne akcentovanému návratu hlavice hlavnej témy z prvej časti, a tým k naplneniu zjednoteného symfonického cyklu.

Sláva po šesťdesiatke

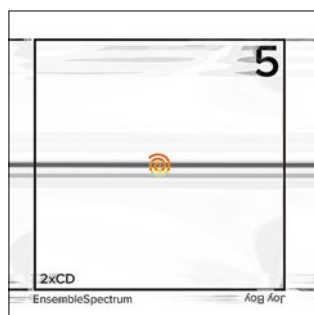
Premiéra symfónie sa konala 30. 12. 1884 v lipskom Štátnom divadle v podaní miestneho Gewandhausorchestra pod taktovkou Arthura Nikischa. Aj vďaka dôkladným skúškam a angažovanosti dirigenta sa prvé uvedenie stretlo s priaznivým ohlasom. K trvalému medzinárodnému úspechu však dopomohlo najmä uvedenie v Mníchove pod taktovkou Hermanna Leviho (10. 3. 1885) a o rok neskôr bolo dielo zahrané aj vo Viedni: pozitívny ohlas u publika nezatienili ani posmešné hodnotenia Eduarda Hanslicka. Bruckner sa odrazu stal slávnym mužom – po dosiahnutí šesťdesiatky...

Dnes patrí *Siedma* k najpopulárnejším autorovým symfóniám a spolu najmä s *Tretou*, *Štvrtou*, *Šiestou* a *Ôsmou* pravidelne zaznieva v koncertných sálach hudobných metropol. Na Slovensku je však ich predvedenie podstatne vzácnejšie. Začiatkom 90. rokov dirigoval brucknerovský cyklus v Slovenskej filharmónii Aldo Ceccato, ale po interpretačnej stránke tento projekt vzbudzoval skôr otázky. Mojou obľúbenou verziou *Siedmej symfónie* je menej známa nahrávka Kráľovského škótskeho národného orchestra pod taktovkou Georga Tintnera (Naxos 1997), ktorá vyniká zdravým detailizmom, pomalšími tempami, ušľachtilým zvukom a hlbokou vrúcnosťou. II

³ Hans-Joachim Hinrichsen: *Bruckners Sinfonien*, s. 25. München 2016.

⁴ Floros, Constantin: *Prostoduchý mystik Anton Bruckner*. In: Naďa Hrčková (ed): *Dejiny hudby V., Hudba 19. storočia*, s. 210. Bratislava: IKAR 2010.

⁵ Pozri [https://de.wikipedia.org/wiki/7._Sinfonie_\(Bruckner\)](https://de.wikipedia.org/wiki/7._Sinfonie_(Bruckner))



Joy Boy

EnsembleSpectrum
UBU Collection 2023

Láska Mateja Slobodu, zakladateľa a umeleckého vedúceho EnsembleSpectrum, ku klasikom americkej skladateľskej scény minulého (a sčasti aktuálneho) storočia je dlho známa, bolo len otázkou času, kedy sa v hľadáčku jeho neúnavných organizačných, interpretačných a nahrávacích aktivít zjaví aj Julius Eastman. Stalo sa a na svete je dvojalbum, ktorý tri z jeho ansámblových partitúr kladie do kontextu s hudbou dvoch slovenských autorov – Jozefa Malovca a Martina Burlasa – a ďalšieho amerického osamelého bežca, Frederica Rzewského. Spoločným menovateľom je fenomén pulzu a, prirodzene, dobre zohraný ansámbel pripravený pustiť sa do ďalšieho dobrodružstva.

Julius Eastman to ako autor ani ako človek nemal najľahšie, život v americkej spoločnosti druhej polovice minulého storočia mu komplikovali tmavá pleť aj homosexualita, k tomu sa neskôr pridali problémy s alkoholom a narkotikami, ktoré ho v konečnej fáze života priviedli k bezdomovectvu a predčasnej smrti vo veku necelých 50 rokov. Z jeho rozsiahleho diela sa preto zachovala iba časť, no tá sa teší pomerne živému záujmu a v ostatnej dekáde, našťastie, zaznamenáva renesanciu, nevyhýbajúcu sa ani nášmu teritóriu. EnsembleSpectrum prináša ďalší

kúsok do mozaiky profilu tohto zaujímavého a kontroverzného hudobníka.

Prvý disk dvojalbumu vyplnía približne hodinu a štvrt trvajúce pásmo Eastmanovej skladby *Femenine*. Je to otvorená partitúra určená pre vibrafón/marimbu, roľníčky, dychové nástroje, klavír a basový nástroj; obsadenie však nie je bližšie špecifikované, takže na nahrávke sa ocitajú okrem dychových aj sláčikové nástroje a popri vibrafóne aj zvonkohra. Na neustále znejúcom pozadí chvejivých roľníčiek (prekvapivo žiadne vianočné asociácie...) vychádza materiál z jednoduchého synkopického motívu postaveného na dvoch susedných tónoch (es, f), v priebehu skladby sa pozvoľna rozširuje, silný pentatonický nádych evokuje dobový modálny jazz, no charakterom má hudba blízko ku klasike americkej minimal music, predovšetkým *In C* Terryho Rileyho. Iba pulz je menej mechanický, živší, dovoľuje hudobníkom odviazať sa v oveľa širšej miere („Mad melodies“, ako Eastman uvádza v zápise na jednom mieste) a dovoľuje tiež širšiu škálu rytmického rozptylu pri opakovaní motívov. V rukách hráčov ansámbľu pod vedením Mateja Slobodu materiál radostne pulzuje, rozkošne cinká, rotuje vo víre šestnástin na nejasne definovanej hranici medzi serióznou virtuozitou a odviazanou bláznivosťou. Približne takto si to mohol Eastman predstavovať...

Druhý disk ponúka dve kratšie Eastmanove diela. *Joy Boy* aj *Buddha* sú notované vždy na jedinej stránke, prvá z nich je repetitívnejšia a nad „poduškou“ jej kvartovej harmónie, opäť evokujúcej modálny jazz, sa klenie lúnia ženského vokálu (Ivana Chrapková), kým druhá je meditatívnejšia, založená na vzájomne sa prekrývajúcich držaných tónoch vytvárajúcich viac-menej statické

zvukové pole. Napriek tomu, že sú to otvorené partitúry s nekonečným množstvom potenciálnych realizácií, z oboch razí duch nezameniteľnej identity.

Eastmana obklopujú diela spomenutých slovenských skladateľov. Slobodov súbor prelomil „monopol“ na uvádzanie *Záznamu siedmeho dňa* od Martina Burlasa, ktorý doteraz akoby patril výhradne VENI ensemble (alebo jeho mládežníckej odnoži VENI ACADEMY), a čo je zaujímavé, zachytený je tu hneď v dvoch verziách. Tá hlasná a úderná je veľmi dobre známa (a potvrdzuje sa mi, že zážitok zo živého predvedenia nenahradí ani najdokonalejší záznam *Záznamu...*), je tu však aj celkom netradične veľmi tichá „quiet version“ Burlasovho azda najhranejšieho diela. Nepamätám si, že by ho niekto skúsil interpretovať aj takto – a k výsledku môžem ansámbľu len pogratulovať.

Exkurziou do hviezdnych rokov slovenskej avantgardy je *Kryptogram 1* Jozefa Malovca pre basklarinet, bicie nástroje a klavír, skomponovaný v r. 1965 pre legendárny súbor Hudba dneška. Epizódy ticho pulzujúceho rytmického ostinata sa v ňom striedajú s punktualistickými úsekmi, potichu, vkusne, príjemne trblietavo a s dokonalou synchronizáciou.

Záver patrí Fredericovi Rzewskému. *Les Moutons de Panurge* pre ľubovoľný počet hudobníkov hrajúcich na ľubovoľných melodických nástrojoch a ľubovoľný počet nehudobníkov hrajúcich na čomkoľvek nemožno chápať inak ako šlah žeravej irónie, paródii technik aj štýlu spojených s repetitívnou hudbou. Jediná melódia hraná v unisone (rozširuje sa vždy o ďalší zo svojich celkovo 65 tónov, potom sa zasa vždy o jeden skrácuje...), ktoré sa nevyhnutne v priebehu procesu štiepi

a rozpadá do entropie, je tu obklopená hravým príspevkom nehudobníckej časti ansámbľu – psím štekotom, kohútím kikiríkaním, buchtom a šramotmi každého možného druhu... Bizarná recesistická spanilá jazda v trvaní približne 20 minút je však v každom okamihu hudobne svieža a medzi hráčmi EnsembleSpectrum to v nej iskri jedna radosť...

ROBERT KOLÁŘ



Šesť koncertantných duet pre husle a violu

František Xaver Tost
P. Spišský, M. Valent
Hudobné centrum 2022

Pressburg/Prešporok bol na našom území v období klasicizmu výkladnou skriňou v pestovaní hudby spojenej s osvietenstvom a v poznaní jej aktuálnych skladieb. Organizovali sa tu významné koncerty, operné predstavenia, bály, duchovné procesie, slávnostné omše, ako aj dómske korunovačné slávnosti. Prezentácii závažných hudobných diel veľmi úspešne sekundovali komornejšie rezidenčné koncerty, na ktorých zaznieval rozmanitý repertoár európskeho významu zodpovedajúci dobovému vkusu vyššej i nižšej šľachty. Do tejto sféry zaraďujeme aj *Sei Duetti Concertanti per Violino et Alto Viola* Františka Xavera Tosta (1754–1829), ktorý sa usadil v Bratislave a ťažil z jej blízkosti k Hainburgu a Viedni. Bol hudobným riaditeľom nielen bratislavskej divadelnej spoločnosti Ch. L. Seippa a neskôr aj kapelníkom brati-

slavského Mestského divadla, ktoré viedol J. Ch. Kunz, ale aj prvým hudobníkom 14-členného orchestra zámockého divadla grófa Filipa Batthyány v Hainburgu. Jeho starší brat Jozef Batthyány bol kardinálom, uhorským prímasom a podporovateľom významného bratislavského orchestra, v ktorom si neraz zahral aj F. X. Tost. Zoznam Tostových diel je značný, ale zachovalo sa len nepatrné množstvo, preto je nesmierne dôležité prezentovať jeho dochovanú tvorbu späť s našimi kultúrnymi dejinami.

Pravdepodobne ako vyučený mestský trubač a huslista si husľový part spomínaných šiestich duet napísal Tost pre seba alebo umelecky disponovaných kolegov, pretože sólistická závažnosť celkov a technická náročnosť sa od dueta k duetu stupňuje. Keďže sa hudobníci z nie príliš vzdialených orchestrov monarchie v 2. polovici 18. storočia a na prelome 18. a 19. storočia dobre poznali a vládla medzi nimi zdravá umelecká súťaživosť, v sláčikovom duete vynikli všetky finesy inštrumentálneho súbehu, a to plne predostreli aj interpreti na dvojčedečku – huslista Peter Spišský a violista Miloš Valent. Tostov koncertantný princíp v menovanom duetovom cykle vyžaduje od hráčov nemalé sólistické skúsenosti a istú autonómiu štýlového prejavu – to obaja inštrumentalisti vzácnne spĺňajú, aj keď sú v nuansách trochu odlišní, ich súhra ladí, je energeticky vyrovnaná a navzájom inšpiratívna.

Tostove optimistické *Sei duetti* sú všetky v durových tóninách (G, B, F, D, A a C dur), zachovávajú trojčasťovosť sonátového cyklu, ktorý kontrastne pracuje s formami ronda, variácií, da capo, sicialiano, ba aj s náznakmi sonáty, a to nesmierne tematicky a motivicky invenčne.

Tost ako skladateľ udržiava hráčsku a poslucháčsku pozornosť neprestajnými zmenami rytmu, motivickej práce a nálad. Poslucháč sa započúva nielen do dvoj-, troj- a viachlasu, ale spôsoby komunikácie dvoch nástrojov sú u Tosta veľmi variabilné – melodická nosnosť huslí alebo violy v sprievode akordov a intervalov, unisono alebo echo efekty, terciové melodické pasáže, variačné odpovede, fľažolety a sul ponticello techniky, krásna zložitost melodických ozdôb a i. Kultivovanému výsledku dopomáha množstvo umných drobných prednesových a agogických premostení interpretov, korigovala by som len drsné akordické nasadenie pri husliach v *Duetto 4to* vo finále dielu *Tempo giusto*. RENÁTA KOČIŠOVÁ



Sigismondo d'India Cara mia cetra

Le nuove musiche, J. Mitrík, Ch. Volkmann, M. Ehrhardt, P. Pitzl
Hevhetia 2022

Album *Sigismondo d'India: Cara mia cetra* je na slovenské pomery v oblasti historicky informovanej starej hudby neobvyklý počín v najlepšom zmysle slova. Súbor *Le nuove musiche* pod umeleckým vedením Jakuba Mitríka siahol aj tentoraz po repertoári, s ktorým má poslucháč šancu sa stretnúť v podaní slovenských telies (i keď s medzinárodným obsadením) len zriedkavo. Ba čo viac, Sigismondo d'India (okolo 1582–1629) nepatrí ani vo svete medzi najúváž-

dzanejších autorov obdobia prelomu renesancie a baroka. Je to však veľká škoda a poslucháč sa môže vďaka albumu priamo presvedčiť o výpovednej hodnote hudby jedného z najvýnikajúcejších súčasníkov slávneho Claudia Monteverdiho (1567–1642).

Sila tohto albumu spočíva najmä v prirodzenom a citlivom hudobnom prejave tenoristu Christana Volkmana, ktorý predstavuje, okrem iného, zvukový ideál spevu historickej hudby raného 17. storočia. Jeho nenásilné a vyvážené využívanie rétorických prostriedkov typických pre taliansku hudbu práve obdobia vrcholného pôsobenia Claudia Monteverdiho by sa mohlo stať inšpiračným zdrojom pre ďalších vokálnych umelcov.

Basso continuo v zložení Maximilian Ehrhardt – hráč na historickej harfe, Pierre Pitzl – baroková gitara a viola da gamba, a v neposlednom rade samotný Jakub Mitrík na chitarrone vytvára intímnu zvukovú kulisu zaujímavu a príjemne dopĺňajúcu spev. Z dramaturgického hľadiska však sprievody časom začínajú pôsobiť jednotvárne a žiada sa mi aj prepracovanejšie využitie spomínanej violy da gamba, ktorá sa vyskytuje v zanedbateľnej miere. A práve historické sláčikové nástroje z gambovej rodiny vrátane legendárneho mnohostrunového hudobného nástroja lirone vo svojej dobe s obľubou dopĺňali farebný priestor sprievodov bassa continua. Naopak, niekedy pôsobí rušivým dojmom nadmerné použitie viacerých brnkacích nástrojov súčasne hrajúcich bohaté arpeggiá. Tie takto síce vytvárajú potrebnú silu, ale zároveň má poslucháč z počúvania zážitok, akoby pozeral na obraz z dielne punktualistického maliara. Na iných miestach znie však takto zvolený sprievod mimoriadne efektne a vhodne,

a tak sa dá konštatovať, že ide skôr o otázku vkusu. Za povšimnutie stojí aj absencia klávesového nástroja (čembalo alebo tzv. organo di legno), ktorý by priniesol ďalšiu zaujímavú a kontrastnú farbu. Brnkacím nástrojom, okrem sprievodov, patria aj sólové čísla, ktoré pôsobia mimoriadne oživujúcim dojmom.

Je úctyhodné, že máme na Slovensku súbor, ktorý úspešne vykonáva svoju misiu, definovanú už priamo v jeho názve, a to prinášať interpretáciu hudby prelomu 16. a 17. storočia v medzinárodnej kvalite. Je nepochybné, že tak robí dobré meno našej krajiny.

ADAM ŠTEFUNKO



Rachmaninoff

Lukáš Vondráček
Symfonický orchester hl. mesta Prahy FOK
Supraphon 2023

Lukáš Vondráček je považovaný za jeden z najvýznamnejších talentov súčasnej českej klavírnej scény. Jeho interpretačný prejav sa vyznačuje mimoriadnou technickou zručnosťou, expresivitou a hlbokým hudobným porozumením. Vondráček ako vôbec prvý a doteraz jediný Čech vyhral v r. 2016 medzinárodnú klavírnú súťaž Queen Elizabeth Competition v Bruseli, čo ho katapultovalo na svetovú koncertnú dráhu. Práve vo finále spomínanej súťaže uchvátil publikum a aj porotu svojou interpretáciou „tretieho Rachmaninova“.

Aktuálne prichádza s nahrávkou rachmanino-

vovského kompletu pre klavír a orchester (obsahujúceho 4 klavírne koncerty a *Rapsódiu na Paganiniho tému*) a získava tak pomyselné členstvo v jednom z najexkluzívnejších klubov klaviristického repertoáru. Jeho orchestrálnym partnerom je Symfonický orchester hl. mesta Prahy FOK pod vedením Tomáša Braunera. Podnet na realizáciu tohto monumentálneho počinu skrsol počas lockdownového obdobia a náhle vyprázdneného koncertného kalendára Lukáša Vondráčka.

Prvé CD sa začína *Klavírnym koncertom č. 1 fis mol op. 1*. Ide o raný opus Rachmaninova, koncert je plný mladíckej vášne a energie a pod prstami Vondráčka vyznieva výrazovo jednoznačne, bezproblémovo. Nehľadá prehnanú výrazovú hĺbku ani filozofiu tam, kde nie je, poskytuje však poslucháčovi vábivú zvukovú ochutnávku z toho, čo príde ďalej. Nasleduje posledný, *Klavírný koncert č. 4 g mol op. 40*. Nejde o prekvapenie, spájanie týchto dvoch nedoceňovaných koncertov je pomerne bežné. Štvrtý koncert predstavuje odklon od typického Rachmaninovovho štýlu. V porovnaní so súčasníkmi je však iba ostýchavo experimentálny a pre interpretov ťažko uchopiteľný. Vondráček volí v okrajových častiach jednoduchosť pred pátosom. Hrá technicky presne, artikulovane, neúmerne. Všetku lyriku a intimitu koncentruje do strednej, pomalej časti koncertu. V porovnaní s niektorými známymi nahrávkami ide o svieži prístup, všetky zúbky a kolieska tohto koncertu akoby konečne zapadli na svoje pravé miesto. Prvé CD uzatvára *Rapsódiu na Paganiniho tému op. 43* – virtuózna, energická, prekypujúca životom. V kontexte kompletu funguje skoro ako „halftime show“ – vzrušujúca koncentrovaná

reťaz intenzívnych nálad a emócií v podobe jednotlivých variácií. Podľa slov samotného interpreta ide o jeho obľúbený a koncertne najreprízovanejší kus z tohto kompletu. Klaviristovu pozitívnu energiu bezpochyby reflektuje aj orchester, ktorý Vondráčkovi v *Rapsódii* pohotovo a zanietené sekunduje. Za zmienku stojí aj famózna orchestrácia od samotného autora, ktorá orchester vyzdvihuje ešte viac.

Druhé CD už pri pohľade na tracklist oťažieva v ruke. *Klavírný koncert č. 2 c mol op. 18* a *č. 3 d mol op. 30* – osemdesiat minút čistého času najkrajšej, najemotívnejšej a najnáročnejšej hudby, akú je možné s orchestrom na klavíri odhrať. *Koncert c mol* vyžaduje najväčšie zapojenie orchestra, pričom klavír je často sprevádzajúcim nástrojom. Ucho poslucháča sa však iba ťažko odpája od Vondráčkovej hry – jeho elastickej práce s asynchrónom, decentnému a premyslenému zvýrazňovaniu vnútorných hlasov a textúr či dokonalému preintonovaniu akordickej faktúry. Orchester reaguje na každý sólistov záchvev a je mu plne podriadený, no pri najexponovanejších miestach nedosahuje tú všeobjímajúcu zvukovú šírku, akú poznáme z iných elitných nahrávok týchto diel. Komplet uzatvára *Koncert d mol* – Vondráčkova strhujúca interpretácia opäť nesklame. Jeho zvuková estetika je rozpoznateľná a ovládanie nástroja podmaňujúce. Priezračnosť a artikulácia každého tónu aj v tých najkomplexnejších pasážach sú ohromujúce. Vondráček nie je noblesný, uhladený klavirista, ale tichý zabijak, školený všetkými bojovými umeniami. Jeho interpretácie sú ostré ako britva a drobné prehrešky voči etikete vynahradí okamžite v podobe najintímnejšej lyriky.

PETER NÁGEL



Sphere

Bobo Stenson Trio
ECM 2023

Švédsky klavirista Bobo Stenson (1944) patrí k výnimočným zjavom európskej jazzovej špičky. Po dlhoročnej spolupráci s hviezdami zámořského jazzu (Stan Getz, Sonny Rollins, Don Cherry) či severskými jazzmanmi (Jon Christensen, Jan Garbarek, Palle Danielsson) sa posledné dekády sústredil predovšetkým na vlastné trio. S kontrabasistom Andersom Jorminom hrával priebežne už od 80. rokov a bubeník Jon Fält sa k triu pridal na ich prvom albume *Cantando* (2008), ktorý kritika chválila ako „skvelé prepojenie nálad a pestrého materiálu od Orneta Colemanu po Albana Berga“.

Aj ich nový album *Sphere* je koncepčne veľmi originálny. Trio na ňom prezentuje tvorbu klasických skladateľov, hlavne škandinávskej proveniencie 20. a 21. storočia, a dve diela kontrabasistu Andersa Jormina. Tvorba klasikov slúžia triu iba ako akási vzdialená meta a k samotným témam predlohy sa dostávajú až po rozsiahlych kontemplatívnych poliach improvizovaných vstupov, často úplne v závere skladby. Úvodná kompozícia, pôvodne pieseň *You shall plant a tree*, pochádza od deväťdesiatročného prominentného dánskeho skladateľa Pera Nørgårda. Hymnickú štruktúru klavírných akordov sprevádzajú jemné činely a kontrabas vo vysokej polohe, skladba sa rozvinie do voľného, fantazijného rámca

a improvizácie, vedúcej až k úplnému rozpadu štruktúry a momentu ticha, po ktorom nasleduje zmierlivý návrat témy. Skladba *Unquestioned answer* od Andersa Jormina so slovnou hračkou v názve, odkazujúcou na slávne dielo Charlesa Ivesa, prináša jemné, trblietavé a smutné plochy klavírneho diskantu, prchavú atmosféru a pocit bezčasovosti, statické meditatívne zvukové polia a hlboký ponor do sonoristiky troch nástrojov. Aj v diel *Spring* od Švéda Svena-Erika Bäckha je trio sústredené na rezonujúce farebné plochy, hru ozvieni a vibrácií, prvkov prerastajúcich len veľmi postupne do rozpoznateľnej textúry naplnenej pohybom. Bäckhova ďalšia skladba *Communion psalm* je zreteľne religiózne inšpirovaná a hudba znie v priestore ozvláštnenom zvončekmi, jemnou hrou činelov a chorálom modálnych klavírných blokov.

Kým prvé skladby tvorili kompozične skôr experimentálnu platformu, album pokračuje v tradičnejšom duchu. *Kingdom of coldness* od Andersa Jormina je kontrastná a energická kompozícia hneď od úvodu a ostinálny pohyb basovej linky dopĺňajú klavírne akordy spolu s efektne znejúcimi perkusiami. Vytvárajú spolu nádhernú melodickú líniu a vo vzletne spevných sólach sa postupne prestriedajú Stenson s Jorminom. Nostalgické prvky starého jazzu a krehkých melodických motívov obsahuje skladba geograficky „hostujúceho“ kórejského skladateľa Jung-Hee Wooa pod názvom *The red flower*. Originálne poňatie prináša aj spracovanie skladby *Ky and beautiful madame* Ky nórskeho autora Alfreda Jansona, kde je v pohybe predovšetkým basová línia, kým klavírna línia pôsobí upokojujúco. Doslova dekonštrukciu originálu predstavuje v podaní tria skladba *Valsette op. 40/1* Jeana Sibelia. Kontrabasista

kúzli sláčikom čarovné momenty pri hre rozkladov, alikvótnych tónov a skreslenej melancholickej melódie vo vysokých polohách a Sibelius sa tu „vynára“ len v jemných náznakoch. Pomyselný kruh následne uzatvára druhá verzia úvodnej Nørgårdovej skladby v o čosi pohyblivejšej a farebnejšej variácii.

Album *Sphere* siaha do magických zvukových výšin a vyžaduje veľmi koncentrovaný posluš, pričom zvuková kvalita farebne pestrej hry činelov a zvončekov v podaní Jona Fälta, jemných ťahov Jorminovho kontrabasu či Stensonových krištáľových výšok je pre poslucháča výnimočným zážitkom.

PETER KATINA



The Song Is You

E. Rava, F. Hersch
ECM 2022

Kým renomovaný taliansky jazzový trubkár a hráč na krídlovke Enrico Rava (1939) nahráva pre ECM už od 70. rokov, pre amerického klaviristu Freda Herscha (1955) predstavuje album *The Song Is You* debutovú nahrávku v tomto vydavateľstve, a zároveň aj prvú spoluprácu s Ravom. Oboch ich spája zanievanie pre hru vo formáte dua. Rava takto spolupracoval napríklad so Stefanom Bollanom a Enricom Pieranunzim, zatiaľ čo Hersch má na konte projekty s Billom Frisellom, Michaelom Mooreom a Ralphom Alessim.

Prvá skladba *Retrato em Banco e Preto* od autorskej dvojice Chico Buarque/Antonio Carlos Jobim prináša jemný klavír a zasnené tóny trúbky s nádychom melan-

chólie. Nostalgické latino prvky brazílskej hudby sa tu snúbia so zdanlivo nedbalým ležérnym hraním a v tľmenom, akoby z diaľky znejúcom Herschovom sóle úplne absentujú akékoľvek „šoumenské“ ambície. Druhú skladbu charakterizuje už jej samotný názov *Improvisation*. Začína sa signálmi trúbky a temnými tónmi klavíra v hľbokej polohe. Hudba prináša farebné textúry, náznaky melódií v drobných motívoch a dialóg oboch nástrojov v prelínajúcich sa zádušných štruktúrach, občas narušených bolestnými výkrikmi trúbky. Medzi známe jazzové štandardy patrí *I'm Getting Sentimental Over You*, kde Rava a Herschom prekvapujú žartovnými vstupmi. Oboja sa v imitáciách vtipne a hravo dopĺňajú a vzdušná melódia piesne sa len veľmi pozvoľne vynára z improvizovanej textúry. Z trúbky znejú krátke trilky a pasáže, kým Hersch hrá úsečné staccatové motívy v akordoch a vzápätí predvádza úchvatné klavírne sólo s neuveriteľným nadhľadom a načasovaním fráz. Hra oboch interpretov je plná flexibility, brilantnej elegancie a nonšalantnosti. V titulnej skladbe *The Song Is You* od Jeroma Kerna dominujú impresionistické plochy vzrušených vln klavíra a naliehavé vzruchy trúbky v pasážach a rozkladoch, takže nástup nostalgickej témy prichádza takmer nebadane. Trúbka Enrica Rava žiari v krásne sentimentálnom emocionálnom ladení, skvelej farebnosti a súhre oboch hráčov.

Duo uvádza na albume aj dve vlastné skladby, prvou je Herschova *Child's Song*, pôvodne napísaná pre kontrabasistu Charlieho Haden. Pokojne plynúce akordy skladby pripomínajúcej uspávanku ju naplňujú veselou ľahkosťou, jej nepravidelné rytmické členenie pôsobí pohyblivo a trúbka tu exceluje vo fantaz-

ijnom spracovaní pohyblivých variácií. Rava prezentuje na albume vlastnú skladbu *The Trial*, pochádzajúcu z jeho albumu *Noir* (Label Bleu 1996), ktorú Hersch diskretné otvára jemnou improvizáciou. Duo sa v skladbe fascinujúcim spôsobom dopĺňa a vytvára ilúziu vzdušného a priestraného hrania, aj keď kratučká skladba predstavuje skôr zvukovú prskavku v podobe koncertného prídavku. V závere albumu zaznejú dve skladby Theloniousa Monka. *Misterioso* je postavené na osťináte oboch hráčov, v ktorom sa prelínajú striedavo stúpajúce a klesajúce intervaly sext a evokujú tajomné kroky. Na pozadí pulzovania klavíra občas prekvapia vzrušené vstupy trúbky v inak pokojnej hudbe plnej bizarných, mystériózných zvukových obrazov. Záverečná *'Round Midnight* znie iba v Herschovom podaní a je čarovným momentom tohto skvelého albumu. Hersch interpretuje známú Monkovu baladu vo farebnom prostredí zasnených zvoničiek výšok klavírneho diskantu, pričom z krehkých rozkladov a čarovných fantazijných oblúkov jemnej melodiky a pôsobivých harmónií dokáže vykúzliti podmanivé zvukové príbehy. Album *The Song Is You* je unikátnym stretnutím dvoch osobností svetového jazzu a priam si žiada ďalšie pokračovanie.

PETER KATINA



Sounds of 3

Per Mathisen
EDITION 3
P. Mathisen, N. Lê, A. Kleive
Losen Records 2023

Dlhodobý pozitívny vplyv štátneho grantového systému Norsk kulturråd na kultúrnu klímu v tejto škandinávskej krajine bol inšpiráciou pre vznik a fungovanie mnohých ďalších podobných inštitúcií v Európe. Vďaka štedrej finančnej podpore je v Nórsku niekoľko desiatok hudobných vydavateľstiev dokumentujúcich dianie na poli klasickej hudby, jazzu a world music. Losen Records z Osla, ktoré vedie Odd Gjelsnes, má od r. 2010 na konte už viac než 200 CD. Vydavateľstvo s dramaturgickým rozsiahlom od moderného jazzu až po indickú tradičnú hudbu patrí medzi nórske špičky.

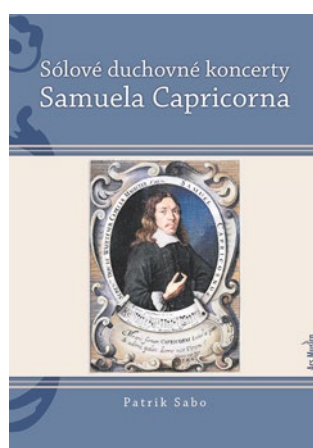
Basgitarista, kontrabasista a skladateľ Per Mathisen patriaci medzi európsku extratriedu stál už pri zrode Losen Records a dodnes aktívne participuje na tvorbe ich katalógu. Slovenskému publiku ho vďaka spolupráci so spolužiakom z Berklee College of Music, gitaristom Jurajom Burianom, netreba zvlášť predstavovať.

Na treťom pokračovaní projektu *SOUNDS OF 3* s myšlienkou interakcie s rôznymi hudobníkmi v kontexte jazzového tria hostí Mathisen prominentného francúzskeho gitaristu Nguyêna Lêho a hráča na bicích nástrojoch Auduna Kleiveho z Nórska. Úvod albumu nás skladbou *Birds' Unrest* prenesie do zvukovo otvoreného priestoru, z ktorého sa vynorí ľahko identifikovateľná téma v konzervatívnej 32-taktovej AABA forme. Štýl otvorenej improvizácie postavenej na vzájomnej interakcii a rytmickej konzistencii vyžaduje od každého hráča maximálne sústredenie na celok. Kľúčovými momentmi sú empatia a schopnosť anticipácie. Hra s disonanciou a rytmická komplexnosť spolu s harmonicky statickým spracovaním v skladbe

Weather Ahead pripomenú zásadný vplyv Milesa Davisa na generáciu dnešných päťdesiatnikov. Lē tu zemitým zvukom i štýlom hry pripomína Johna Scofielda. Kontrastnú náladu ponúka *Calming Sea*, skladba s kompozične prepracovanejšou štruktúrou a témou podobnou Escherovým grafickým hlavolamom, ktoré sa nikde nekončia ani nezačínajú. *On The Horizon* čiastočne naruša koncepciu rovnosti, bicie nástroje disciplinovane podporujú gradáciu gitarového sóla dokumentujúceho Lēho technické majstrovstvo i jeho hudobné vzory. Oveľa sofistikovanejšou kompozíciou je *Silenced Sails* využívajúca techniku vrsťovania, kde nad repetíciami komplikovanej témy dostane priestor basgitarové sólo. Náznaky frisellovskej estetiky reflektuje *Infiltration*, ktorej základom je práca s motívom a jeho repetíciou v rôznych harmonických kontextoch. Zvuk Mathisenovho kontrabasu zaťažený nákladom efektov v introvertnom sóle slúži ako úvod k Lēho skvele gradovanému scofieldovskému expoé. Faktickým epilógom albumu je balada *Navigating Stars*, kde sa Mathisenova virtuozita snúbi s pastoriovskou lyrikou a Lēho melodická improvizácia dáva tušiť, že jej inšpiráciou bol Wayne Shorter. Programovosť postavená na moreplaveckej symbolike nie je u Mathisena ničím novým. On sám sa rád necháva oslovať prívlastkom Viking. Zaujímavosťou albumu je záverečná skladba narušajúca jeho konceptuálnu integritu. *Free at Last* je hudobnou kolážou, ktorá vznikla na troch rôznych miestach a v troch rôznych časoch bez predchádzajúcej dohody, len na základe intuície a duchovnej prepojenosti hudobníkov. Záznam ich voľnej improvizácie bol až neskôr spojený

do celku bez akýchkoľvek ďalších úprav.

Nové CD so siedmimi kompozíciami Pera Mathisena ponúka príjemný poslucháčsky zážitok nielen pre sofistického jazzového gurmána, ale aj laika, ktorý má k hudbe skôr intuitívny prístup založený na vnímaní emócií. Integrácia amerického a európskeho jazzu do organického celku je tu výsledkom hľadania vlastného hudobného jazyka a je dôkazom globalizácie jazzovej scény súčasnosti. JURAJ KALÁSZ



Sólové duchovné koncerty Samuela Capricorna

Patrik Sabo
Ars Musica 2021/2022

Jedným z ďalších príspevkov k výskumu staršej slovenskej historiografie je monografická práca Patrika Saba s názvom *Duchovné koncerty Samuela Capricorna*. Samuel Capricornus patril popri J. Šimrackom st. (Schimbrack/Schimrack/Schimrag/Šimrák), Z. Zarewutiovovi, J. a G. Plotzovcoch, J. Wirsingerovi, S. Markfelnerovi, J. Kusserovi st. a ď. k našim najvýznamnejším skladateľom 17. storočia, ktorí ovplyvnili hudobnú kultúru na našom území. Sabova práca sa v piatich rámcoch kapitolách na ploche 145 strán detailne zaoberá Capricornovými sólovými duchovnými koncertmi, čím

autor nadviazal na staršie výskumy slovenských muzikológov R. Rybariča, L. Kačica, M. Hulkovej a J. Kalinayovej-Bartovej, ktorí sa zaoberali konkrétne Capricornovým dielom, alebo sa jeho tvorba okrajovo dotkla ich výskumu a dopĺňa ich. Významná skladateľská postava, samozrejme, neušla pozornosti ani zahraničných bádateľov, ako napr. Jean-Luc Gester, Timothy D. Newton, Josef Sittard, Paul Walker a Ď. Ich výskum tvoril východiskovú bázu poznatkov, na ktoré Sabo nadviazal a ktoré konfrontoval so svojím vlastným výskumom.

Ako Sabo uvádza, Capricornova tvorba bola doteraz reflektovaná celostne prostredníctvom výskumu konkrétnych zbierok a jednotlivých skladieb, no málo pozornosti sa venovalo komparatívne výskumu kompozičného štýlu, špecifikácii, charakteristike a klasifikácii jeho kompozícií.

Autor publikácie sa zamestal na idiomatiku sólového duchovného koncertu, ktorý bol súčasťou Capricornovej tvorby. Prostredníctvom analýzy a komparácie doteraz zachovaných a prameňmi doložených Capricornových duchovných koncertov uvádza Sabo nové informácie. Ide o osemnásť skladieb, kde je jeho autorstvo určené, alebo ide o atribúciu jeho osobe. Pre uskutočnenie analýz a komparácií autor monografie siahol po pramenno-kritických vydaniach notových edícií, ako aj po doteraz nezverejnených prameňoch, z ktorých uskutočnil vlastné prepisy (*Laudate Dominum* zo zb. *Scelta musicale* z r. 1669, *Arma militiae nostrae* a *Exurgat Deus* zo *Sherardovej zbierky* zo 17. st. a fragment skladby *Christus resurgens ex mortuis* z *Levočskej zbierky hudobní* zo 17. storočia).

Sabov detailný analytický pohľad na vybrané Capri-

cornove diela je zameraný na textovú zložku, úlohu inštrumentálneho obsadenia, hudobných nástrojov a vokálneho partu, rétorických figúr, členenia hudobnej formy, definuje harmonicky dôležité miesta, prináša opis jednotlivých prameňov, ich konfrontácie a mnoho notových príkladov. Sabo skúmaný materiál rozdelil na tlačene a rukopisné pramene. Pri analýze vychádzal z tlačí Capricornových diel: *Opus Musicum* (1655), *Dritter Theil Geistlicher Harmonien* (1664), *Scelta musicale* (1669), *Continuatio theatri musici* (1669), kde sa zaoberal otázkami autorstva skladieb, uvádza pramennú základňu zbierok, v prehľadných tabuľkách znázorňuje štruktúru koncertov, počítajúc prekladom textovej zložky. Treba vyzdvihnúť kapitolu o zachovaných duchovných koncertoch v rukopisných podobách, kde sa konkrétne zaoberá siedmimi Capricornovými koncertmi zo *Sherardovej zbierky*, po jednom koncerte z *Dübenovej zbierky hudobní* v Uppsale uloženej v knižnici protestantského seminára Collegium Wilhelmitanum v Štrasburgu a fragmentom skladby *Christus resurgens ex mortuis* z *Levočskej zbierky hudobní*. Sabo na základe analýz, komparácií a klasifikácie vybraných diel dospieva k záveru, že skladateľ neinklinoval k ranobarokovému typu sólového duchovného koncertu, ale používal jeden alebo viac obligátnych melodických nástrojov, kombinoval viaceré druhy recitátívov, expresivitu textu umocňoval konfrontáciou s nástrojmi, kontrastmi medzi monódiou, dialógom a polyfóniou a pod.

Záverom môžeme konštatovať, že Sabova monografia je prácou, ktorá si zaslúži pozornosť muzikologickej obce, ale aj praktických hudobníkov.

MICHAL HOTTMAR

Martin Uherek

I'm Calling You

Analýza sóla a improvizčných postupov na harmonickú štruktúru skladby *Cherokee*

ANDREJ URMINSKÝ

I'm Calling You, resp. *Cherokee*, je skladba so štandardnou AABA formou, ktorá má dvojnásobnú dĺžku, čiže namiesto obvyklých 32 má 64 taktov a jej základnou tóninou je B dur. V diele A sa harmónia pohybuje okolo dvoch centier – toniky Bb⁶ a subdominanty Ebmaj⁷, z ktorej sa plagálnou kadenciou IVm⁷–VII⁷ vraciame späť do toniky. Uherek tak má k dispozícii na rozvoj melodických postupov dostatočný harmonický pohyb. Dynamiku harmónie zabezpečuje prevažne kadencia IIIm⁷–V⁷–Imaj⁷. Vďaka nej je skladba neustále „v pohybe“, čo poskytuje sólistovi komfortný priestor na artikuláciu harmónie. Diel B je harmonizovaný sériou dočasných kadencií II–V⁷–Imaj⁷, ktorých tonálne centrá klesajú po veľkých sekundách do pôvodnej tóniny.

Hlavnou stratégiou Uherekovho sóla je vertikálna improvizácia. Vďaka strednému tempu sa mu darí stavať frázy v súlade s harmonickou štruktúrou skladby. Jeho melodické postupy používajú hlavne arpeggiá a uvedomelé ciele na akordické tóny. Pri zmenách akordov má tendenciu používať tercie, ktoré patria medzi tzv. guide notes a sú nositeľmi melodického pohybu. Už úvodný break v prvých dvoch taktach sóla artikuluje každý akord, avšak na dominantu F⁷ je použitý rozklad akordu A⁷. Ide o použitie princípu superpozície, t. j. prekrytia pôvodnej harmónie rozkladom iného akordu. Akord A⁷ je spodným chromatickým obalom tónického akordu, čo dodáva dominante inú farbu. Podobné vybočenia sú v bopových sólach veľmi obľúbené. V 4. takte si môžeme všimnúť, že Uherek rozložil akord Fm⁷ o jeden takt skôr. Ide o typicky bopový fenomén, anticipáciu, ktorá

Martin Uherek (1987) patrí k popredným slovenským jazzovým saxofonistom. V jazzovej komunite je známy dôsledným štúdiom improvizčných postupov veľkánov bebopového a hardbopového obdobia. Podarilo sa mu tak vyvinúť jeho vlastný improvizčný a interpretačný štýl. Svoj debutový album *Walking My Own Way* uviedol do života v r. 2015 a vzťah k histórii a k popularizácii jemu najbližšej hudby predstavil v projekte *Príbehy jazzu*, ktorý vyšiel na CD v troch dieloch v r. 2013–2021. Transkripcia je z albumu *Príbehy jazzu Vol. 2 – Ako vznikol jazz*, zo skladby *I'm Calling You*, ktorá je kontrafaktom, t. j. melódiou skomponovanou na harmonickú štruktúru jazzového štandardu Raya Nobleho *Cherokee*. Uherekova improvizácia je vzorovým príkladom interpretácie špecifik a idiémov bopového jazyka.

dodáva improvizácii hybnosť a sólistovi umožňuje konštruovať dlhšie melodické linky. Môžeme tu nájsť aj opačný jav – oneskorené rozvedenie, napríklad pri prechode na Cm⁷ v taktach 14–15, tiež pri prechode na terciiu F⁷ v takte 18 alebo v rozvedení do Gmaj⁷ v takte 45, resp. Bbmaj⁷ v 51. takte.

Keďže akordických tónov máme vždy iba obmedzený počet, na vytvorenie dlhších osminových liniek potrebujeme priechodné tóny a obaly. Pre konštrukciu bebopových liniek je to jeden z najtypickejších prvkov. Uherek aplikuje tento prístup v celom rozsahu sóla. Zjednodušene by sa dalo povedať, že tu uplatňuje kombináciu target notes reprezentovaných akordickými tónmi, prípadne tenziami, a výplňou medzi nimi, čiže approach notes. Používa všetky druhy melodických výplní a obalov – doškálne tóny, chromatické tóny, dvojité chromatické prístupy a tiež obojstranný chromatický obal (indirect resolution). Dôvodom, prečo Uherekove frázy znejú „správne“ a logicky, je uvedomelé rytmické umiestňovanie akordických tónov na ťažké doby. Vzorovou ukážkou je fráza v taktach č. 39 až 41, ktorá stojí na správnom rytmickom zadelení akordických tónov.

Ďalší dôležitý bopový prvok – hru v legate s vnútornou akcentáciou používa Uherek preto, aby spomenuté osminové linky neznali mechanicky a mali dostatočný výraz. Neplatí teda mýtus, že swingované melodické postupy by mali byť akcentované prevažne na off-beaty. Ideálny príklad nám ponúka dlhšia fráza v 16. takte. Synkopované čítanie tu pramení z vnútorných rytmov medzi akcentmi a z ich nepredvídateľnosti. Tento element

sa mi na Uherekovom bopovom štýle páči najviac. Jeho frázy majú okrem akcentácie aj vnútornú dynamiku typickú hlavne pre hru saxofonistov, ktorá dodáva linkám hybnosť.

Ako kontrast k 4-taktovým alebo 2-taktovým osminovým bopovým postupom používa Uherek prácu s motívmi, hlavne v štvortakti na subdominante (Ebmaj⁷) a jeho následnom prechode na molovú subdominantu (Ebm⁷), kde sa sústreďuje na zmenu z veľkej tercie na malú. Dochádza k nepatrnej harmonickej redukcii, pri ktorej sólista vynecháva akord Ab⁷ a zjednodušuje celú kadenciu iba na Ebm⁷.

Hranie out je zastúpené v tomto sóle skôr sporadicky. Celkovo sa drží v nižších štruktúrach akordov, čo znamená, že pracuje prevažne s rozkladmi základného tvaru akordu, t. j. 1 3 5 (6) 7 alebo s jeho prvou nadstavbou 3 5 7 9. Na dominantné akordy využíva typický bopový prvok – alterovanú nónu b9 alebo #9. Jemne out pôsobí aj jeho superpozícia na akorde C⁷ v 29. a 61. takte. V týchto častiach si namiesto rešpektovania akordu C⁷ zvolil mimotonálnu dominantu G^{7b9} s rozvedením do druhého stupňa, čiže Cm⁷.

Analýza sóla Martina Uhereka ma preniesla späť v čase na jazzovú akadémiu, kde sme sa zaoberali transkripciami pravidelne. Z priestorových dôvodov uvádzame len prvý chór, veľmi by som však odporúčal transkribovať aj zvyšok sóla každému, kto sa o bebop zaujíma hlbšie. Uherekovo sólo je bezchybne interpretované, veľmi autentické, a preto je vhodným študijným materiálom pre každého hráča snažiacего zlepšiť si svoje bebopové zručnosti. II

I'm Calling You

Martin Uhrek - tenorsaxofón

♩ = 280

A1

B $\flat$ 6 7 1 3 5 7 6 + 6 Cm7 b7 5 b3 1 3 5 1 b7 (superpozícia A7)

3 B $\flat$ 6 Fm7 B $\flat$ 7 3 b9 1 b6 (anticipácia F-7)

7 E $\flat$ maj7 E $\flat$ m7 A $\flat$ 7 (indirect resolution)

motív A motív B

11 B $\flat$ maj7 C7 app. app. (double chromatic approach)

(3)

15 Cm7 G7(b9) Cm7 F7 (delayed resolution (cieľová nota b3) (bebop line & target notes) (delayed resolution)

A2

19 B $\flat$ 6 ("bebopová" akcentácia) Fm7 B $\flat$ 7

23 E $\flat$ maj7 E $\flat$ m7 A $\flat$ 7

motív A motív B

27 B $\flat$ maj7 C7 (delayed res.) (superpozícia G7b9 - V of II)

37 Cm7 F7 B $\flat$ 6

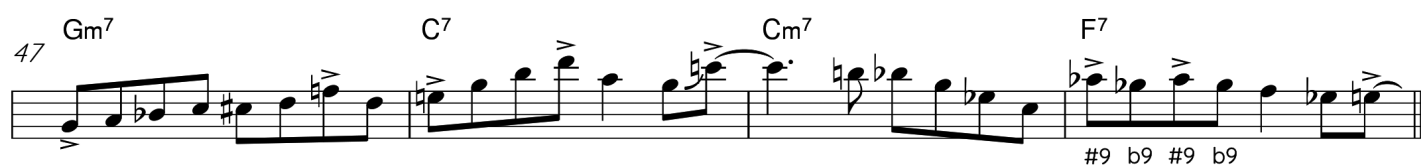
b3 5 b7 9 1 b7 5 b7 3 b9 1 7 b7 9 5 4 3 2 1 (target notes & arpeggiá s priechodnými tónmi)

B

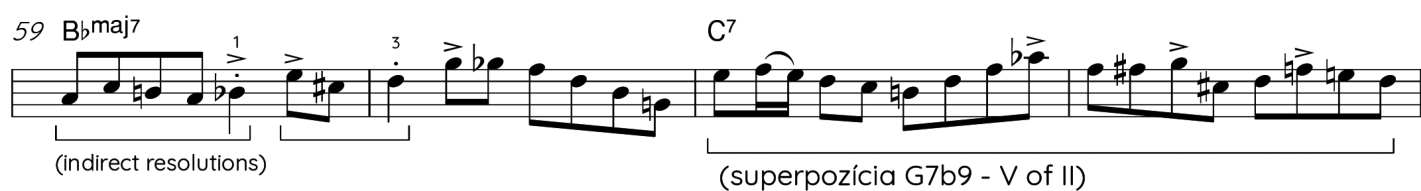
(vynikajúce II-V-I licks v Bmaj7, Amaj7 a Gmaj7)



(obal okolo základného tónu)



A3



Voláme vás!

Zbierka piesní Bela Felixa
ako pomôcka pre zbormajstrov



MÁRIA JAŠURKOVÁ

Najväčšou výzvou súčasných zbormajstrov detských zborov je dramaturgia. Detská tvorba je v očiach nás, hudobníkov, vnímaná často ako okrajová záležitosť. Materiál pre žiakov s potenciálom budúcich profesionálnych interpretov si obvykle nájdeme. Avšak ťažšie je to s materiálom, ktorým sa všeobecne formuje hudobný vkus detí. Prázdny priestor rýchlo zaplní hudobný smog, dnešné deti ho počúvajú na rôznych platformách, stáva sa pre ne bázou ich hudobného gusta. Keď som sa nie tak dávno rozprávala s istou vychovávateľkou materskej školy o tom, ako vyzerajú ich hudobné aktivity na vyučovaní, odporúčala som jej, aby radšej spievali jednohlasné ľudové piesne (pokojne aj bez nástroja), akoby mali deťom púšťať videá s detskými piesňami. Tieto videá totiž odvrátia pozornosť od samotnej hudby a nasmerujú ju k všetkým efektom „okolo“ nej. Dnešné deti strácajú cit pre melódiu. Stále menej detí prirodzene čisto intonuje. Hluk sa stáva zvukovým ideálom doby a pri silnej konkurencii „humbugu“ v boji o dieťa prehráva hudba.

Toto konštatovanie však nemá byť koncom, ale začiatkom našich úvah. Čo môžeme pre deti v tomto smere urobiť? Ako im ukázať, že hudba je krásna či zábavná sama osebe a nepotrebuje k tomu farebné kostýmy či pohyblivé obrázky? Môžeme hľadať zdroje, ktoré tu sú (nie je ich veľa, ale dajú sa nájsť), alebo sa pokúsime tvoriť sami. Druhá možnosť zďaleka nie je taká nepredstaviteľná, ako by sme si mysleli. Mnohí zbormajstri sa stávajú dobrými skladateľmi zborovej hudby, pretože jej špecifikám rozumejú z praxe.

Hovoriac o prvej možnosti, ponúka sa napríklad publikácia, ktorú vydalo Národné osvetové centrum. Jej autorom je známy slovenský skladateľ a pedagóg Belo Felix, hudobník, ktorý celý život zasvätil práve detskému interpretovi. On sám

musel vo svojom živote objaviť hudbu v celej jej kráse a hravosti, aby ju potom mohol ponúknuť deťom. Výsledkom je obsiahle a pestré celoživotné dielo *Voláme vás!*, určené pre detské spevácke zbory rôznych vekových skupín, predstavujúce výber jeho tvorby od mladých čias až podnes. Viaceré z týchto piesní sú aj súčasťou učebníc hudobnej výchovy na základných školách. Autor rozdelil materiál zborníka podľa stupňa náročnosti do štyroch kategórií (ľahké, menej náročné, náročné, ťažké). Samostatnou kapitolou je cyklus miniatúr *Intervaly*, ktoré by som ja osobne zaradila k menej náročným piesňam.

V hudobnej reči Bela Felixa vnímam jeho intenzívny vzťah najviac k jazzovej hudbe. Páči sa mi koncepcia, že si dirigenti hudobný sprievod môžu dotvoriť sami. V predslove som však zároveň vycítila povzdych autora nad tým, že klavírny part bolo potrebné v prípade tanečných piesní vypísať, pretože sa viackrát stretol s tým, že to dirigenti sami nedokázali. Mimochodom, aj toto je jedna z výziev, ktorou by sme sa mali zaoberať v rámci vzdelávania budúcich dirigentov.

Prvú skupinu zborníka tvoria najjednoduchšie zbory – sú jednohlasné, s občasným rozvetvením hlasov do dvojhlasu, väčšinou prostredníctvom paralelných tercií. Texty zodpovedajú najmenším spevákom. Hlasový rozsah väčšinou nepresahuje c². Z tejto skupiny by som vyzdvihla najmä hravú pieseň *Keby mala rozum stonožka* či nežnú *Sniežik*.

Druhá skupina mierne náročných skladieb je najpočetnejšia, melodicky invenčnejšia, s použitím ťažších intervalových skokov, chromatiky, pestrejšieho zapájania rytmických prvkov či trojhlasu. Zaujali ma najmä vtipná *Čo by bolo, keby bolo*, rytmicky náročnejšia *Keď ma vyrazili z hudobnej*, v ktorej skladateľ pracuje so zmenou tanečného charakteru, farebne poňatá pieseň *Listové tajomstvo*, aj pieseň

Stále menej detí prirodzene čisto intonuje. Hluk sa stáva zvukovým ideálom doby a pri silnej konkurencii „humbugu“ v boji o dieťa prehráva hudba.

s náznakom polyfonického vedenia hlasov *V kvetinovom bufete*.

Najmenšie skupiny tvoria piesne označené ako náročné a ťažké. Vyžadujú vyspelejšie tonálne aj rytmické čítanie. Melódie i harmónie aj tu väčšinou vychádzajú z jazzu, klavírny part je však prepracovanejší a viac spätý so speváckym partom. Krásnym príkladom sú *Motýle*, ktorých tvarovanie („iba“ jednohlasnej) melódie ukáže hudobnú vyspelosť spevákov. Piesne *Keď prší*, *plačú anjeli* a *Na cintoríne vecí* sú zas príkladom prednesovej kompozície. Speváci musia byť nielen zdatní v samostatnom vedení hlasov, ale tiež byť schopní dosiahnuť výraz, aký vyžaduje umelecká recitácia. Tieto skladby sú určené pre vyspelý zbor. Skladateľ však aj v ich prípade veľmi vhodne rešpektuje dispozície detského hlasu, čo poukazuje na jeho veľké skúsenosti a poznanie mladého interpreta.

Zbormajstri majú vďaka zbierke *Voláme vás!* možnosť vychovávať svojich spevákov postupným zvyšovaním náročnosti aj pri zachovaní detskej hravosti a ľahkosti autorovej hudby. II



Dida

VANDA ROZENBERGOVÁ

Pred tržnicou je podstavec a na ňom socha. Muži a ženy z tržnice sa dívajú na mňa aj na moju sestru, lebo nás dobre poznajú. Nikdy nič nepovedia a ja a Mima vôbec nedávame najavo, že sme s trhovníkmi jedna partia. Sme tu s mamou, ale mama nič nekupuje, len si pozerá.

Mama je z tej sochy vždy celá unesená, aj keď z nej kus chýba. Dlho sa na ňu uprene pozerá a až potom ideme ďalej. Socha nie je úplná, lebo minulý rok z nej odrezali anjela s pišťalkou. Bolo to aj v novinách a mama si ich poskladala do kabelky. Išli sme sa tam vtedy pozrieť a mama si aj kľakla. Ja som sa hanbila. Mala som oblečené malé šaty, ktoré mi boli malé, a keď sme prišli domov, mama stále plakala a nešli ani na víno. Mamin muž povedal, že je to pieta. Veľmi rád nahlas vyslovoval niektoré slová, ako pieta, víno alebo koňačík. Keď bola tá socha ešte celá, tiež som si ju prezerala, žena na nej mala ruku nad anjelovou hlavou.

„To bola Panna Mária. A ten anjel bol akože jej syn, keď bol malý,“ povedala vtedy moja sestra Mima.

„Prečo naša mama plakala?“ opýtala som sa.

„Neviem.

„Už neplače? Bola si v izbe?“

„Neplače. Spí.“

Mamin muž a Mima sedeli v kuchyni, mamin muž fajčil a Mima sa hrala s bavlnkou, robila z nej kolieska.

„Zajtra ideme preč,“ povedala.

„Prídu po nás,“ utierala si sopleľ a mamin muž vyfúkol dym.

„Počúvaj, Diduša, mama je chorá. Zajtra ide do nemocnice a vy zatiaľ budete v dome s inými deťmi. Prídem vás pozrieť.“

„V akom dome? V škôlke?“ opýtala sa Mima.

„Nie,“ odvetil mamin muž a bola som šťastná, nechcela som byť v škôlke.

„Budete v takom dome, s inými deťmi.“

V pondelok ráno prišla nejaká tetka. Mama bola nachystaná a my tiež. Nám dala tašku s vecami, ona mala len kabelku. „Ja idem do nemocnice a vy do hotela,“ objímala nás. Ja som sa aj tešila, ale Mima nie.

Len čo sme sa pohli, pri mame zastala sanitka. Mama nastúpila a chvíľu išli za nami. Sedela vpredu s fialovou kabelkou na kolenách. Kývala som jej a ona plakala. Celkovo sa u nás dosť plakávalo.

Mamin muž nám ešte v ten deň popoludní priniesol pomaranče a malinovsky. Boli výborné, pili sme ich z fľaše a on povedal, že došlo k nedorozumeniu a tu v tomto ústave musím zostať len ja, Mima musí ísť inde. „O dva týždne tam pôjdeš aj ty, Dida,“ poškrabkal ma za uchom a odišli, Mima mi nechala pomaranč navyše.

V ústave ma nikto nerušil, lebo sa so mnou nikto nekamarátil. Jedlo sme mávali päť ráz denne, aj keď desiata a olovrant boli malé. Raňajky boli dobré, lebo dievča, čo sedávalo pri našom stole, nič nejedlo a ráno na to nikdy nedávali až taký pozor, tak som vždy ujedla aj jej. Na obed už dohliadali, ale občas, keď sa nikto nedíval, som si na svoj tanier prehodila jej knedle alebo zemiaky, a úplne vždy som zjedla jej puding, to sme si len vymenili misky. „Do teba sa riadne zmestí,“ krútila hlavou.

„Mágovia jedia viac,“ usmiala som sa. Nemohla vedieť, že chcem byť mág.

„To je čarodejník?“ opýtala sa Zuza, čo sedela vedľa Maje.

„To nie je žiadny čarodejník,“ vyvrátila som oči. „Mág pomáha iným a musí veľa jesť.“

„Bože ty si ale sprostá,“ Zuza do mňa hodila ohryzok z jablka a vychovávateľka jej dala facku. Bol to diagnostický ústav a naozaj som tam nebola dlho.

Raz som volala mame, nebola v nemocnici, ale na protialkoholickom liečení a mamin muž za mnou už neprišiel. Aj tak jej on nosil to víno, ja som to videla. V tom ústave chceli iba zistiť, či som duševne dostatočne vyvinutá. Nemala som vraj stravu, ktorá by vyživovala mozog. Zjavne nevedeli, čo obsahujú čerešňové kôstky, čo marhuľové, koľko minerálov majú lieskovce, koľko kyseliny listovej má kaleráb, kapusta aj kel, koľko zdravého cukru má hrozno, nevedeli, čo je to otužovanie a čo je láska, nechápali, že mama nie je opilec, mama je chorá, netušili, kto je náš otec a kam zmizol.

Každý utorok popoludní chodil do našej jedálne v ústave súdruh dirigent a mali sme zbor. Ako prvé sme sa naučili skladbu o mesiaci. Spievali sme ju všetky deti naraz, ale potom mi súdruh dirigent dal text prvej slohy do ruky, mám sa ho vraj naučiť celý naspamäť. Možno zabudol, že spievame v diagnostickom ústave, ale ako-tak som sa ho naučila. O týždeň som celú slohu spievala sama a ostatní sa pripojili len v časti „*na golieri, na rukáve boli čipky trblietavé*.“ Povedal, že mi to ide a keď sme skončili, otočil sa ku mne, nech neodchádzam. On hral na klavíri a lalalákal, ja som to po ňom opakovala. Opýtala som sa ho, či nemá niekde doma pišťalku alebo niečo, na čom hrajú anjeli, súdruh dirigent odvetil, že má len klavír a gitaru a tie sú jeho vlastné.

„Táto bude spievať sóla,“ oznámil vychovávateľke Ružene, keď sme končili. Ružena hrkala kľúčmi od jedálne pri dverách, lebo jej išiel autobus. „Musí chodiť do LŠU,“ dodal súdruh dirigent pri odchode, jasne som to počula. Na ďalšom zbore sme sa učili spievať *Bez chleba nejde žiť*. To sa mi veľmi páčilo, a keď sme skončili, rozprávala som pri večeri ostatným, že chlieb vôbec nie je potrebný, ja a sestra sme celé leto jedli výlučne kapustové listy a kôstky z plodov a nič sa nám nestalo.

Bola som v ústave len mesiac a už ma zobrali spolu s ostatnými deťmi vystupovať do Švermových železiarní v Podbrezovej. Dostali sme tam balíčky s cukríkmi, potom sme sedeli za stolom a pili sme s dospelými čaj. Pýtala som sa kľučiarke Ruženy, kedy pôjdem do hudobnej, „na teba tam čakajú,“ povedala a to ma uspokojilo. Ale keď sme boli spievať v železiarniach aj pred Vianocami a stále nič, tak som sa už opýtala aj súdružky učiteľky v škole, kedy budem chodiť do hudobnej, povedala, že nevie, ale hneď v ten deň po škole so mnou začala nacvičovať dve piesne. *Sláviček a Vretienko mi padá*. Povedala, že ak s nimi uspejem v súťaži, prihovori sa v ústave, aby ma do tej hudobnej vozili. Vo februári som zvíťazila v školskom kole súťaže S piesňou je život krajší a tak som rovno mohla vyraziť do hudobnej. Ale v ústave povedali, že výsledky skúmania, či bol môj mozog dostatočne vyživený, sa po polroku konečne dostavili – a bol. O týždeň sa teda rozlúčime a pôjdem do pekného domova, detského, normálneho pre normálne deti. Je to stodesať kilometrov od ústavu a rozlúčim sa s Ruženou, s Vretienkom, so súdruhom dirigentom aj so súdružkou učiteľkou. Bohvie, či v Brezne majú ľudovú školu umenia, myslela som si vtedy. Povedali, že nemajú – a klamali. ||

(úryvok z pripravovanej prózy Mágovia vedia viac, ktorej napísanie štipendiom podporil FPU)

58. Bratislavské hudobné slávnosti 22. 9. – 8. 10. 2023

BHS



Ludovít Holáška: Violončelistka

PIATOK 22. 9.

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Slovenská filharmónia



Emmanuel Villaume | dirigent
Emmanuel Ceysson | harfa

Eugen Suchoň

Kráľ Svätopluk, predohra k dráme
Ivana Stodolu, op. 10, č. 1

Henriette Renié

Koncert pre harfu a orchester c mol
Gustav Mahler | Symfónia č. 1 D dur Titan

SOBOTA 23. 9.

16.00

Malá sála Slovenskej filharmónie

Mladé hlasy na BHS

koncert v spolupráci s VŠMU

Vanessa Čierna | Andrea Pietrová
Alžbeta Reháková | Martin Morháč

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Filharmónia La Scala

Andrés Orozco-Estrada | dirigent

Julian Rachlin | husle



Gioachino Rossini

Viliam Tell, predohra k opere

Wolfgang Amadeus Mozart

Koncert pre husle a orchester

č. 3 G dur, KV 216

Antonín Dvořák

Symfónia č. 7 d mol, op. 70

NEDEĽA 24. 9.

16.00

Malá sála Slovenskej filharmónie

Notos Quartett

Ernst von Dohnányi

Klavírne kvarteto č. 1 fis mol

Béla Bartók

Klavírne kvarteto c mol, op. 20

Zoltán Kodály

Intermezzo pre sláčikové trio

Alexander Albrecht

Andante amoroso

Šesť skladieb pre sláčikové trio

19.50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Slovenský komorný orchester

Ewald Danel | dirigent

Václav Hudeček | husle

Kristína Nouzovská Fialová | viola

František Benda

Koncert pre husle A dur

Vladimír Godár

Barkarola pre violu a komorný orchester

Eugen Suchoň

Serenáda pre sláčikový orch., op. 5

Wolfgang Amadeus Mozart

Koncertantná symfónia Es dur pre husle,

violu a orchester, KV 364

PONDELOK 25. 9.

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Národný symfonický orchester

Ukrajiny

Volodymyr Sirenko | dirigent

Dmytro Tkachenko | husle

Jean Sibelius

Finlandia, symfonická báseň, op. 26

Max Bruch

Koncert pre husle a orchester

č. 1 g mol, op. 26

Borys Lyatoshynsky

Grażyna, symfonická balada

Franz Liszt | Mazeppa, symfonická báseň č. 6

UTOROK 26. 9.

19.50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Večer s klavírnym duom

Lucas & Arthur Jussen

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonáta pre dva klavíry D dur KV 448

Franz Schubert

Rondo in A pre štvorročnú klavír, op. 107

Maurice Ravel

La Valse

Claude Debussy

Šesť antických epigrafov

Sergej Rachmaninov

Suita č. 2 pre dva klavíry, op. 17

STREDA 27. 9.

19.50

Malá sála Slovenskej filharmónie

Pavel Haas Quartet

Josef Suk

Meditácia na staročeský chorál sv. Václava,
op. 35a

Erich Wolfgang Korngold

Sláčikové kvarteto č. 3 D dur, op. 34

Antonín Dvořák

Sláčikové kvarteto č. 11 C dur, op. 61

ŠTVRTOK 28. 9.

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Slovenská filharmónia

Slovenský filharmonický zbor

Daniel Raiskin | dirigent

Jan Rozehnal | zbormajster

Evelina Dobraceva, Dmytro Popov,

Peter Mikuláš, Vladimír Chmelo,

Terézia Kružliaková a ďalší

Piotr Il'jič Čajkovskij

Jolanta, koncertné uvedenie opery

SOBOTA 30. 9.

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Drážďanská filharmónia

Krzysztof Urbański | dirigent

Julia Hagen | violončelo

Wojciech Kilar | Orawa

Camille Saint-Saëns

Koncert pre violončelo a orchester

č. 1 a mol, op. 33

Piotr Il'jič Čajkovskij

Symfónia č. 4 f mol, op. 36

NEDEĽA 1. 10.

16.00

Malá sála Slovenskej filharmónie

**Z diel slovenských skladateľov
pre sólový klavír a 2 klavíry**

Jordana Palovičová

Jakub Čižmarovič

Peter Machajdík, Luboš Bernáth,

Eugen Suchoň, Dušan Martinček,

Dezider Kardoš, Ján Cikker,

Jevgenij Iršai, premiéra diela

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Štátny komorný orchester Žilina

Marián Lejva | dirigent

Milan Paľa | husle

Ilja Zeljenka

Sarkazmy pre orchester

Ján Zimmer

Koncert pre husle a orchester, op. 15

Georges Bizet | Symfónia C dur

PONDELOK 2. 10.

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Filharmónia Brno

Slovenský filharmonický zbor

Dennis Russell Davies | dirigent

Jan Rozehnal | zbormajster

Polina Osetinskaya | klavír

Anthony Philip Heinrich

The Wild Wood Spirit's Chant

(Spev ducha divokého lesa)

Ludwig van Beethoven

Fantázia pre klavír, zbor a orchester

c mol, op. 80

Arvo Pärt

Credo pre klavír, zbor a orchester

Alexander Skriabin

Symfónia č. 5 Prometheus Poéma ohňa,
pre klavír, zbor a orchester, op. 60

UTOROK 3. 10.

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

GALA VEČER

Piotr Beczala | tenor

Sarah Tysman | klavír

večer piesní a operných árií

STREDA 4. 10.

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

B'Rock Orchestra

René Jacobs | dirigent

Vilde Frang | husle

Franz Schubert

Symfónia č. 7 h mol Nedokončená

Felix Mendelssohn

Koncert pre husle a orch. e mol, op. 64

Symfónia č. 5 D dur Reformačná, op. 107

ŠTVRTOK 5. 10.

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Filharmonický orchester Rotterdam

Lahav Shani | dirigent

Kirill Gerstein | klavír

Johannes Brahms

Tragická predohra, op. 81

Béla Bartók

Koncert pre klavír a orch. č. 3, Sz. 119

Johannes Brahms

Symfónia č. 1 c mol, op. 68

PIATOK 6. 10.

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Opera Národného divadla Košice

Peter Valentovič | dirigent

Anton Korenčí | réžia

Michal Partyka, Gabriela Hrzenjak,

Maksym Kutsenko, Juraj Holý,

Michal Onufer, Myroslava Havryliuk,

André Tatarka

Karol Szymanowski

Kráľ Roger

polo-scénické uvedenie opery

SOBOTA 7. 10.

19. 50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Spevácky zbor Lúčnica / 75

Elena Matušová | dirigentka

Zo zlatého fondu speváckeho zboru

César Franck | Omša A dur, op. 12

NEDEĽA 8. 10.

19.50

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Slovenská filharmónia

Tomáš Netopil | dirigent

Dalibor Karvay | husle

Johannes Brahms

Koncert pre husle a orchester D dur, op. 77

Eugen Suchoň | Metamorfózy

PREDAJ VSTUPENIEK

v pokladnici Slovenskej filharmónie

budova Reduty

pondelok – piatok | 12.00 – 18.00

a hodinu pred každým koncertom

tel.: +421 2 20 475 295

e-mail: vstupenky.bhs@filharmonia.sk

predaj vstupeniek on-line

www.bhsfestival.sk

www.filharmonia.sk

Hlavný usporiadateľ BHS

BHS člen Európskej
asociácie festivalov

Generálny
partner BHS

Hlavný partner SF

Partneri a mediálni partneri

